Sven Nykvist

CULTO A LA LUZ

Conversaciones con Bengt Forslund sobre el cine y su gente

Traducción del sueco
de Francisco J. Uríz

Ediciones del imán
Asociación Española de Autores
de Fotografía Cinematográfica

Título original: *Vördnad för ljuset*
Título para la edición en castellano: *Culto a la luz*

Traducción: Francisco J. Uríz
Diseño de la colección: Ana Torán
Ilustraciones cedidas por: Archivos Luis Gasca y AB-Albert Bonniers Förlag

NUESTRO AGRADECIMIENTO A LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA SIN CUYA COLABORACIÓN NO HUBIERA SIDO POSIBLE LA EDICIÓN DE ESTE LIBRO.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Segunda edición: julio de 2002

© Copyright Sven Nykvist/Bengt Forslund, 1997
© Copyright para la edición sueca: AB-Albert Bonniers Förlag, 1997
© Copyright para la edición en castellano: Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica (AEC), 1998
© Copyright para la edición en castellano: Ediciones del imán, S. L., 1998
Alberto Alcocer, 42. 28016 MADRID
ISBN: 84-89133-05-0
Depósito legal: M. 27.864/2002
Compuesto e impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid
Printed in Spain

ÍNDICE

El hijo del misionero 9
Los comienzos 23
Director de fotografía 39
África en el corazón 53
Ingmar Bergman y la luz 91
Secretos de un matrimonio profesional 103
Salgo al mundo 119
Europeos 131
Hollywood, para bien y para mal 149
Lugar de trabajo: Estados Unidos 165
De Tarkovski a Woody Allen 185
La luz nórdica 201
La ribera de los recuerdos 219
El credo de un profesional 231

Epílogo de Bengt Forslund 245
Índice de nombres 247
Filmografía 255

EL HIJO DEL MISIONERO

El primer recuerdo: Gösta, mi hermano mayor, y yo permanecemos sentados en una habitación. Mis padres también están allí. Mi madre llora. Mi padre va y viene por el cuarto.

—Vamos a regresar a África —dice—. A estar con nuestros hijos negros. ¡Recemos al Señor!

Se arrodilla. Yo me echo a llorar...

Tendría tal vez cuatro años, quizá cinco. Es el único recuerdo que guardo de entonces. Yo era un niño muy solitario y quienes me conocieron dicen que lloraba con frecuencia, y mucho.

Aquélla tuvo que haber sido la segunda despedida. Yo era demasiado pequeño para recordar la primera y de las dos últimas ha prescindido la memoria. Mi padre y mi madre eran misioneros en el Congo. Trabajaban para la Svenska Missionsförbundet*. Cada periodo de servicios duraba cuatro años, luego permanecían un año en Suecia, y volvían a África para el siguiente periodo. Dejaban a los hijos en Suecia. Allá lejos había demasiados peligros, demasiadas enfermedades.

---

* *Nota del T.:* La Iglesia del Pacto Evangélico de Suecia, entendiendo Pacto en el sentido de un acuerdo entre distintas iglesias o congregaciones protestantes para llevar a cabo misiones en tierras de paganos.

De nosotros se ocupaba la Missionsförbundet en la casa de acogida que tenían en Lidingö, en la calle Nore. Yo compartía habitación con mi hermano mayor Gösta, pero también estaban allí mi hermana mayor y mi hermano menor. Sabía que eran hermanos míos, pero casi no manteníamos contacto cuando estábamos en la escuela, no más que el que guardaba con los quince o veinte hijos de misioneros que vivían allí.

Sigfrid Södergren, al que llamábamos Cifra, era uno de ellos; Gösta y yo compartimos habitación con él durante un año. Era dos mayor que yo y sin embargo se convirtió en mi mejor amigo de la escuela, una amistad que todavía se conserva firme. Como yo, eligió un camino artístico, la pintura, pero también ha escrito varios libros, la mayoría sobre sus viajes por África, donde encontró diversos motivos de inspiración.

En uno de sus libros, *Solspår,* menciona la época de la escuela de Lidingö: «Nuestra existencia en la casa de acogida para hijos de misioneros se desarrollaba en un mundo cerrado, en contacto íntimo con Dios, el cielo y los ángeles. Nosotros, los que pertenecíamos a él, iríamos al cielo, lugar que se presentaba como la cumbre de la felicidad y la riqueza... Geográficamente aquel mundo cerrado estaba limitado por la empalizada que rodeaba la finca. No es que fuese pecado cuanto quedaba al otro lado de la valla, pero allí acechaban oscuros peligros. Fuera de Dios sólo hay pecado y miseria, y fuera de Dios significaba fuera de la empalizada.»

Es él, Cifra, quien me ha contado que yo lloraba muy a menudo. Sostiene, incluso, que llegó a estar tan cansado de mis lágrimas que un día que llovía a cántaros me colocó junto a una canaleta chorreante.

—Quédate ahí y llora todo lo que tengas que llorar antes de entrar —dijo—. No puedo más con tus lágrimas.

En la escuela yo era también muy callado y tímido. Sólo recuerdo una vez en que me atreví a algo. Fue cuando vino de visita el arzobispo, el legendario Nathan Söderblom. Preguntó si alguno de nosotros sabía algún salmo de memoria y eso sí

que nos lo habían metido papá y mamá en la cabeza cuando estaban en Suecia. Levanté la mano casi sin darme cuenta. «Te escuchamos», dijo el arzobispo, y en el acto ya estaba yo de pie declamando entero el salmo 55, «Te saludo esplendor matutino», los cuatro versos.

La épocas más felices de mi infancia fueron, sin duda, los veranos. Los pasábamos en casa de nuestros abuelos, en una granja de Småland. Recuerdo mi infancia como un ansia eterna de verano, un ansia de tener una familia de verdad con la que estar. Un padre y una madre a quienes acercarse, en mi caso los abuelos. Así pasaron aquellos primeros diez años.

Sin embargo, en la actualidad veo mi infancia de una manera completamente diferente. Nunca conseguiré liberarme de lo que fue, pero con el tiempo me he acercado mucho a mis padres, he viajado siguiendo sus huellas, he leído sus cartas y diarios. Ello me ha proporcionado nuevos conocimientos. He comprendido la vocación religiosa, los motivos para su obra misionera, aunque nunca haya llegado a entender de verdad que pudiesen abandonar a sus hijos durante periodos tan largos.

Mi padre, Gustav Natanael Nykvist, nació el 3 de junio de 1871 en la parroquia de Angerdshestra, a unas decenas de kilómetros al sur de Jönköping. Era hijo de campesinos y hubiese heredado las tierras y la granja de su padre de no haber sido arrebatado por el poderoso despertar de los ideales religiosos que recorrió el país a finales del siglo pasado y tuvo como resultado la fundación de la Svenska Missionsförbundet en 1878, una iglesia independiente que reunía sobre todo a la clase obrera agrícola. Llegó a ser muy grande en aquellos años. Su líder era Paul Petter Waldenström, una figura carismática.

Las tareas más importantes de Missionsförbundet consistían en la misión y la educación. La formación de los misioneros duraba cuatro años y tenía lugar en el seminario teológico de Lidingö donde mi padre pasó el examen final en 1901. Para entonces había cambiado su nombre, Gustav, por el de Natanael, mucho más adecuado para un misionero cristiano. Se

podía elegir entre ser misionero en China o en el Congo. Mi padre eligió el Congo —independiente desde 1971, con el nombre de Zaire, y una extensión cinco veces más grande que la de Suecia— y recibió una formación adicional, en francés, sobre medicina tropical y en Bruselas porque el Congo era a la sazón una colonia belga.

En su primer viaje construyó el edificio de la misión y un hospital en Mukimbungu. Para el segundo, en 1908, ya se había comprometido con una chica de Småland, Ruth Andersson, que como no tenía terminados aún sus estudios de enfermera no pudo ir con él. En septiembre de 1909 se reunieron en Mukimbungu, y un par de semanas más tarde se casaron. Para la primavera esperaban ya un hijo. Pero poco antes del alumbramiento Ruth cayó enferma, y la criatura vino prematuramente.

Ruth murió de sobreparto. La niña recién nacida, mi hermanastra, fue bautizada con el nombre de Rut y la enviaron a Suecia a casa de los abuelos maternos. En su diario escribió mi padre:

«No puedo agradecerle a Dios lo que me ha hecho, pero acato su voluntad.»

Un par de viajes más tarde ya había encontrado otra esposa, Gerda Nilsson, nacida en Moheda, al norte de Växjö, el 12 de enero de 1883. También a ella la había conocido en el seminario. Había estudiado para enfermera y trabajaba en el sanatorio de Uttran, situado junto a Rönninge, donde más tarde comprarían una casa y se establecerían.

Gerda y Natanael contrajeron matrimonio en septiembre de 1919 e inmediatamente después se fueron juntos a Mukimbungu. Allí nació mi hermano Gösta en 1920, pero a fin de no correr riesgos mi madre volvió a Suecia con él para dejarlo con los abuelos y allí se quedó un año. Apenas dos años más tarde estaba esperándome y aquella vez decidió dar a luz en Suecia. Llegó justo antes de venir yo al mundo el 3 de diciembre de 1922 y me bautizaron Sven Wilhelm. Cuatro años después tuve un hermano más, Nils, pero él nació en Kibunzi, en la nueva misión de mi padre.

En total mi padre trabajó en África durante más de tres décadas. A principios de los años treinta regresó a su país, profundamente marcado por la malaria. Tardé bastantes años, en realidad hasta que empecé a investigar su historia, en comprender la personalidad tan notable que fue. Había participado en la traducción de la Biblia del francés al congoleño. Había predicado en Bruselas ante el rey Leopold, cuya reina sueca, Astrid, visitara Kibunzi y había dado dinero para construir un centro de maternidad. También había cazado leopardos. Pero sobre todo había sido un misionero muy enérgico y amado por los negros, cuya lucha contra las enfermedades tropicales y el analfabetismo resultó tan importante como el mensaje cristiano. Los negros le pusieron el nombre de Tataniki. Tata significa padre, niki representaba Nykvist.

Recuerdo que de niño le veía como al padre autoritario y severo que exigía disciplina y buena conducta, una educación «en la disciplina y en la reprimenda del Señor», como estaba escrito en la Biblia. Muchas cosas se consideraban pecado. Beber alcohol, obviamente, pero también bailar, jugar a las cartas e ir al cine. Hasta el deporte y el fútbol eran pecado, al menos los domingos.

Para mí lo más difícil de cumplir era su exigencia de que debíamos ser los primeros en los estudios. Me llevaron a la escuela a los seis años sólo por ese motivo, pero yo no estaba maduro para ella. Otro problema radicaba en que mis hermanos generalmente solían ser los mejores, en todo caso muy buenos alumnos.

Supondría un error decir que no veía también los buenos aspectos de mi padre, especialmente el del interés artístico, aunque éste se limitara a documentar su propia realidad. Lo notable es que ya en 1908 se llevó una cámara a África. En una de sus cartas a la primera esposa leo:

> He empezado a practicar el arte de la fotografía y he instalado un primitivo laboratorio en el cuarto de baño. También he tratado de colorear algunas fotos... A mi hermano Hammar le han regalado una cámara de cine con manivela que despierta gran admiración y asombro. Toma imágenes en movimiento.

Como documentación del trabajo de la misión no era pecado fotografiar o filmar. Esas imágenes venían muy bien cuando mi padre, de regreso en Suecia, iba a enseñar a las congregaciones de las misiones lo que se hacía allí y de esa manera conseguía más dinero para tales actividades. Toda la financiación se hacía sobre la base de contribuciones voluntarias.

A mi padre le gustaba también enseñarnos a sus hijos las diapositivas en el primitivo proyector. Era un narrador entusiasta y lo hacía con pasión. Para mí eran momentos solemnes aquellos en que colocaba el aparato, fijaba una sábana en la pared y corría las cortinas. Mis hermanos no compartían esa fascinación por aquellas imágenes, bellamente coloreadas a mano, de un extraño mundo donde nuestros padres se encontraban como en casa. Solían escabullirse tan pronto como se apagaba la luz y de esa manera yo tenía a mi padre para mí solo. Le alegraba mi interés.

También me enseñó a sacar copias cuando, a los doce años, me regalaron la primera cámara fotográfica. No tenía un equipo moderno sino que colocaba el negativo directamente sobre el papel de copias, salía corriendo y lo exponía al sol. Exactamente igual que había hecho en el Congo. Aunque allí, me contaba, bastaba con diez segundos. Aquí había que iluminarlo más rato porque el sol no era tan fuerte. En esas ocasiones yo veía su lado bueno. Entonces éramos padre e hijo.

Está clarísimo que fue mi padre quien me abrió los ojos al mundo de la fotografía y del cine, aunque tuvieron que pasar muchos años antes de que quisiera aceptarlo. Durante un largo tiempo pensé que sólo fue la persona que me había robado la infancia.

Yo tenía diez años cuando mi padre volvió a Suecia para siempre, y nos fuimos a vivir a Annero, en Rönninge, en diciembre de 1932. Por primera vez formábamos una familia de verdad. Yo iba a cuarto curso.

Que acabásemos en Rönninge fue sobre todo una casualidad. Al principio, mis padres habían pensado que se quedarían

en alguna de las granjas de sus antepasados en Småland, pero él no quería, en parte porque lo necesitaban en la Missionsförbundet. Era uno de los misioneros mayores y más experimentados.

Un amigo dentista le habló de una casa de finales de siglo en la parroquia de Salem, en las afueras de Estocolmo. Posiblemente se sintió atraído por el nombre bíblico, y tal vez contribuyese a ello la conexión que mi madre había tenido con Uttran, que estaba al lado. La casa todavía existe, situada junto a la estación de Rönninge, señalada como monumento cultural. Era grande y se podía alquilar por partes, lo cual resultaba bueno para nuestra economía porque no andábamos sobrados de dinero. En el piso de arriba vivía un joven actor, un chico de Salem, llamado Sture Ericson. Contaba diez años más que yo, trabajaba en el Dramaten* y más tarde habría de incorporarse al círculo que se formó en torno a Ingmar Bergman y Hampe Faustman, trabajando en sus primeras películas. Bastante más tarde actuó en la de Per Gunwall, *Sjösalavår,* que yo iluminé en 1949**.

Lo que más recuerdo de él es cómo corría para coger el tren, siempre en el último minuto, y también que nos solía despertar cuando regresaba tarde por las noches después de la última función. Con bastante frecuencia se quedaba dormido en el tren y se pasaba de estación. Entonces tenía que volver andando desde Uttran y llegaba todavía más tarde.

En la escuela de Rönninge me incorporé al cuarto curso y en el otoño empecé en el instituto de Södertälje. En aquellos tiempos se tenía que realizar un examen de ingreso en el insti-

* Real Teatro Dramático de Estocolmo.

** *Nota del E.:* A partir de aquí, las películas se citarán en castellano si fueron estrenadas en España, con el título original en la nota a pie de página. Pero si nunca tuvieron distribución comercial en nuestro país, como la ahora aludida, se mantendrá el primitivo. En cuanto a las fechas de producción, puede darse algún pequeño desfase, pues el autor, como suele ser frecuente entre los cineastas, tiende a señalar el año en que se efectuó el rodaje, no siempre coincidente con el del estreno del film.

tuto y fuimos tres de mi clase los que lo intentamos. Resulté ser el único que aprobó, y recuerdo que me sentí orgulloso de poder alegrar a mi padre con aquello.

Curiosamente fui compañero de clase de dos chicos que también iban a hacer carrera años después en el teatro y en el cine: Keve Hjelm, que se sentaba en el pupitre detrás del mío, y con quien solía compartir el almuerzo, y Kenne Fant, que iba a una clase paralela. El último año aún vino otro más, Torsten Lilliekrona. Entonces no sabíamos gran cosa de nuestro futuro, aunque recuerdo que yo, en el último curso de la escuela, en un trabajo de redacción que hicimos sobre qué pensábamos hacer de mayores escribí que quería ser fotógrafo.

Como ya he dicho fueron las imágenes de mi padre lo que despertó mi interés, pero también tenía una tía en Alvesta que hacía fotos y que hasta tenía un pequeño estudio de fotografía. Fue ella quien me regaló la primera cámara. Bueno, nos la dio a mi hermano Gösta y a mí, pero pronto le compré a él su parte por diez coronas.

Mi tía había empezado como aprendiza del antiguo propietario del estudio, pero luego pudo conseguir el traspaso. El otro aprendiz era un chico, que se trasladó a Estocolmo y abrió su propio estudio. Cuando años después conocí a Ingrid Bergman llegamos a la conclusión de que aquel chico tenía que haber sido su padre. A veces el mundo resulta un pañuelo.

Evidentemente yo estaba muy a menudo en el estudio de mi tía durante las vacaciones de verano, que seguíamos pasando en casa de los abuelos en Moheda. Gösta y yo solíamos marcharnos en bicicleta tan pronto como terminaba la escuela. Nos daban dos coronas como «dinero para el viaje». No alcanzaba ni mucho menos para una pensión, pero procurábamos pasar la noche en algún pajar y por regla general cubríamos los trescientos kilómetros en un par de días.

Allí había también otros muchos parientes a los que visitar. Mi padre tenía ocho hermanos, cuatro hermanos y cuatro hermanas. Íbamos especialmente a ver a un tío. Fue él quien me contó la historia del bucy, una historia verdadera de su infancia. Ese relato me acompañó toda la vida hasta que un día hice la película *Oxen**. Sabía que tenía que filmar esa historia porque la había llevado dentro demasiado tiempo.

Adorábamos aquellos veranos, pero también teníamos cerca de Rönninge una preciosa naturaleza, y no muy lejos de nosotros vivía el conocido explorador Sten Bergman. Tenía cuatro hijos de nuestra edad, Gunnel —que iba a la misma clase que yo—, Marianne, Astrid y Åke. Sten Bergman estimulaba mi interés fotográfico. Me dejaba que sacase fotografías para él y en cierta ocasión hasta fue publicada en un periódico de Estocolmo la foto que había hecho a un pájaro. Me dieron cinco coronas por ella, mis primeros honorarios.

Eran emocionantes los encuentros con Sten Bergman, aunque a mí, que estaba en plena pubertad, me parecía bastante más excitante su hija Astrid, precoz, hermosa y traviesa. Procuré que se aficionara a la fotografía, y solíamos ir con frecuencia juntos al bosque, y a retratar animales.

Más adelante se casó con el conocido autor de documentales de la naturaleza Arne Sucksdorff, y fue su *foto fija*. A él yo lo conocía superficialmente ya de cuando iba a la escuela de las misiones en Lidingö. Su padre era un acaudalado hombre de negocios, miembro de la Iglesia de Pentecostés, y la familia vivía junto a la escuela. Arne coleccionaba sellos, lo cual explicaba su interés hacia los hijos de los misioneros. Por lo demás vivíamos en mundos diferentes. Además tenía cinco años más que yo.

En aquella época, a principios de los cuarenta, Astrid y yo todavía nos divertíamos mucho juntos. Fotografiábamos y anillábamos pájaros, pudiendo pasarnos el día caminando por los bosques de la zona de Rönninge, Tumba y Grödinge.

Por regla general era Astrid quien tomaba la iniciativa. En todo era más audaz que yo, solía venir montada a caballo a

* Sven Nykvist (1990).

pelo. Recuerdo un invierno en que Astrid se había presentado con un hacha de *scout*. Yo no sabía para qué, pero pronto tuve la explicación. Cuando llegamos a un pequeño lago se puso a picar un agujero en el hielo.

—Venga, Sven, a bañarse —dijo.

Se quedó en cueros y se zambulló. Yo no tenía ese valor. Tal vez era demasiado tímido.

Otro invierno me bañé sin querer. Fue en la noche de fin de año. Estaba sentado en mi cuarto después de habernos deseado un feliz año nuevo, cuando alguien tiró piedrecitas a la ventana. Era Astrid.

—Es muy aburrido eso de irse a la cama. Anda, sal y ya se nos ocurrirá algo.

—No puedo salir por la sala porque mi padre y mi madre están tocando el órgano —le contesté.

—Pues, salta —dijo Astrid.

En medio de grandes dudas, salté desde el segundo piso.

Astrid propuso cruzar el lago Uttran.

Ninguno de los dos pensó si el hielo nos aguantaría, al menos Astrid.

Todo fue bien hasta que casi tocábamos ya en la otra orilla, entonces cedió el hielo bajo mis pies. Si Astrid no me hubiese ayudado a salir, no sé lo que hubiera ocurrido.

Las pasé moradas para tratar de entrar en calor golpeándome los muslos, y para secar precariamente la ropa en un cobertizo. Luego tuvimos que pensar en la vuelta de manera que no descubriesen nuestra excursión nocturna. Claro que no teníamos dinero para un taxi. Ir bordeando el lago iba a llevarnos demasiado tiempo. Tuvimos que arriesgarnos y tomar el mismo camino de retorno, y aquella segunda vez lo cruzamos sin incidentes.

Cuando llegamos a casa, fui yo el que hubo de tirar piedras a la ventana de mi hermano Gösta para poder entrar por la ventana sin que se enterasen nuestros padres.

Las mañanas de domingo rara vez podía dormir a mis anchas porque esos días pasaba un caballo de tiro por delante de mi casa y era Astrid la que iba montada en el indómito caballo de Johansson, el carretero. Siempre acababa el paseo de la misma manera. El caballo tiraba a Astrid y volvía a su establo desbocado. Finalmente pude poner el reloj en hora según el paso de Astrid y su montura. Cuando Astrid volvía arrastrándose y cruzaba por delante de casa, yo salía y le preguntaba:

—¿Dónde has dejado el caballo?

Astrid sólo tenía una respuesta:

—¡Cierra el pico!

¡Pues claro que fue Astrid mi primer amor! Nuestro mayor problema en las caminatas por el bosque era que Nils, mi hermano pequeño que tenía cuatro años menos que yo, siempre quería venir con nosotros porque le encantaba subirse a los árboles y anillar pájaros. Él y Astrid trepaban con una destreza fenomenal, y llegaron a alcanzar un nido de águila pescadora. Ese día se turnaron para coger a los polluelos, bajarlos, ponerles el anillo, filmarlos y devolverlos al nido. De hecho fue en una de esas ocasiones cuando filmé por primera vez.

Probablemente estos recuerdos de la infancia también han influido en mi hermano Nils. Se hizo biólogo y llegó a catedrático, convirtiéndose en un especialista en selvas tropicales.

A mis hermanos y a mí también nos interesaba el deporte, sobre todo el fútbol. Ocupábamos con tanta frecuencia uno de los prados que había allí cerca que lo bautizaron como el prado de los Nykvist.

Un deporte bastante más raro en aquellos tiempos, al que nosotros nos íbamos a dedicar —y todavía practicamos— era el tenis. Rönninge se había convertido en zona elegante, y se construyeron varias pistas. Solíamos alquilar la del farmacéutico por cuatro cuartos. El dinero lo conseguíamos vendiendo periódicos los domingos. Era casi pecado, pero mi padre y mi madre hacían la vista gorda.

El verano que cumplí quince años mis primos de Småland me regalaron una cámara de 8 mm. La razón no era que soñase con ser fotógrafo de cine, era bastante más prosaica. Como ya he

dicho me gustaba mucho el deporte y quería ser saltador de altura. Dado que esta disciplina exige una técnica muy especial, para aprenderla —y analizar mis defectos—, esos parientes compraron, con ánimo de estimularme, una Keystone de 8 mm con la que se podía filmar en cámara lenta. No obstante, alcancé más éxito como fotógrafo que como saltador.

Al año siguiente entré en una escuela de fotografía donde solicité el ingreso después de terminar la escuela general. Mi media de notas no resultaba demasiado alta, pero eran buenas en física y química. Eso parecía importante para esa escuela que estaba en la calle de Polhem, en Estocolmo. Algunos de los hijos de los fotógrafos más conocidos de entonces iban allí, entre otros un hijo de Gustav Boge. Yo era el más joven, sólo tenía dieciséis años, la mayoría andaba por los veinte. Sin embargo salí como número uno con premio extraordinario. Fue la primera distinción que recibía en un centro de enseñanza.

Pero no bastaba con un premio para conseguir trabajo. Tal vez me consideraban demasiado joven. Traté por tanto de volver al instituto y estudiar en unos cursos por correspondencia de Hermods lo que había perdido. Lo conseguí, pero nunca llegué a aprobar el examen oficial.

Había seguido buscando trabajo como fotógrafo en las productoras cinematográficas. Aunque no habíamos aprendido mucho sobre cine en la escuela de fotografía, lo que yo quería era ser fotógrafo de cine, además sabía que una de las tareas de un ayudante de cámara era hacer la *foto fija*. Era ahí donde mi examen de fotografía tenía su importancia.

De repente una tarde me telefonea una persona de una de las grandes productoras, la Sandrews. Era Arthur Spjuth, jefe de producción y arquitecto cinematográfico. Me preguntó si podría presentarme en su estudio al día siguiente por la mañana.

—Claro —dije. Por suerte estaba solo en casa cuando llamó.

Fue en abril de 1941, y al día siguiente estaba convocado para el primer examen escrito de reválida.

En todo caso yo sabía una cosa, la llevaba sabiendo mucho tiempo ya. Quería salir, salir de casa, salir al mundo. Indirectamente tal vez fuesen los viajes de mi padre lo que me inspiraba, pero seguro que también el contacto con Sten Bergman, el explorador.

Además tenía un libro favorito que había leído repetidas veces, *Siddharta* de Herman Hesse, sobre un chico brahmán que consiguió marcharse de casa y encontrar su propio camino. Pasó por varias fases, probó diferentes cosas. Finalmente descubrió que la felicidad en la vida consistía en ser el ayudante de un barquero, y cruzar el río una y otra vez discutiendo sobre la vida.

Yo me identificaba con Siddharta, quería romper las amarras, ser libre, y estar abierto al mundo. Y lo hice.

LOS COMIENZOS

Aunque mi entrada en el mundo del cine pudo haber sido mejor, para mí resultó inolvidable. Todavía recuerdo la fecha, 16 de abril de 1942, y también lo avergonzado que me sentí.

Me trasladé en el primer tren de la mañana al estudio que la Sandrews tenía en la calle Lästmakar, donde me dijeron que fuese a Novilla en Djurgården. Allí Sandrew había adquirido los estudios de Cromofilm, y creado una filial, Sandrew-Ateljéerna. Pronto habría de ser mi segunda casa, pero eso no podía ni imaginarlo aquel primer día. El hecho es que yo todavía sabía muy poco de cine, y nada de un rodaje cinematográfico profesional.

Al llegar fui recibido por una alegre lámpara roja que me guiñaba el ojo dando la bienvenida. Ahí tenía que ser. Abrí la puerta, entré y me encontré no sólo en mitad de un rodaje sino en mitad de una toma. Dos pasos delante de mí había dos actores besándose.

—Pero quién coño es ese jodido idiota —gritó alguien—. Pero, ¿no ves que la lámpara está encendida?

Seguro que me puse tan rojo como la lámpara. Di media vuelta y escapé, en busca del tranvía número 7. Quería alejarme de allí tan pronto como pudiese.

Por suerte, el tranvía tardó en pasar. En cambio llegó una chica corriendo que me pidió que volviese.

—¡El director quiere hablar contigo! Anda, ven, ya no están enfadados.

El director era Sigurd Wallén, los actores Stig Järrel y Marianne Aminoff, y la chica se llamaba Inga Lindeström. Era la maquilladora, y la película se titulaba *En fattig miljonär**.

—Así que tú eres el nuevo ayudante de cámara. Perdona que haya sido un poco brusco —me dijo Sigurd Wallén—. Éste es Hilding Bladh, con él vas a trabajar.

Todos se rieron cariñosamente, excepto Hilding. Quizá sentía vergüenza ajena. Por mí. Me recibió aquel primer día con bastante frialdad. Después de haberme interrogado sobre mis conocimientos dijo:

—Comenzarás mañana. A las siete de la mañana te quiero aquí, pero ahora voy a cargar la cámara así es que tal vez sea mejor que te quedes y aprendas algo. Esto lo hago en tres minutos. Pero mañana tú lo tendrás que hacer en uno.

Empecé a entrenarme inmediatamente, y claro que no lo hice en un minuto, pero por lo menos aprobé. El segundo calvario llegó al día siguiente. No sabía prácticamente nada de la cámara cinematográfica. Aquélla tenía unas torretas con tres objetivos, un 25, un 35 y un 75, y yo estaba tan nervioso que en lugar de cambiar el enfoque poco a poco lo llevé de golpe hasta infinito. Me sentía desesperado cuando llegó la pausa de la comida.

Un joven del equipo, Lennart, el hijo del director Sigurd Wallén, que solía ayudar a su padre y se convirtió en uno de nuestros mejores montadores, se había dado cuenta de mi inseguridad, y se acercó cuando los otros ya se habían ido.

—Anda, chaval, ven aquí, te voy a enseñar. No es nada raro.

* *Nota del E.*: Existe una pequeña contradicción respecto a la fecha que a esta película se le da en la Filmografía del autor (1941).

¡Hay que ver lo que significa ese tipo de amabilidad! Me dio mi primera auténtica lección y seguramente ya no cometí grandes equivocaciones porque Hilding quedó satisfecho. Posiblemente tuve la suerte de los principiantes, pero también influiría que yo tenía mucho interés, muchas ansias de aprender.

Quedaba otro problema. Era preciso contarle todo a mis padres, que en aquellas primeras mañanas no podían comprender por qué para ir al instituto de Södertälje debía salir a las seis de la mañana.

Por supuesto, quedaron decepcionados. ¡Dejar la reválida en mitad de los exámenes! Mi padre se puso firme, pero yo me mantuve en mis trece y al final se dio por vencido. Él conocía mi interés por la fotografía, que por otra parte compartía.

Alguien que me ayudó fue el padre de Otte Sköld. Había sido misionero como mi padre, aunque en China, y era uno de sus mejores amigos. Su hijo Otte había seguido su propio camino y se había convertido en uno de los pintores más conocidos de Suecia, catedrático en la Escuela Superior de Bellas Artes. La carrera artística no tenía por qué ser pecaminosa.

Pensé en ello cuando me nombraron profesor hace un año. Me pregunté qué hubiese dicho mi padre. ¿Hubiese estado contento conmigo? Desgraciadamente sólo pudo verme como segundo operador. Murió en 1944 a consecuencia de las secuelas de la malaria, pero aún tuvo tiempo de ver una película, la de Schamyl Bauman *I den mörkaste Småland*, basada en los cuentos de Albert Engström*.

La habíamos rodado en Småland a principios del verano de 1943, y se había estrenado en el cine Royal en noviembre. Mi padre no iba nunca al cine, era pecado, pero un día después de haber estado en la oficina central de la Missionsförbundet pasó por delante del cine Royal y vio mi nombre en el cartel. Estaba en los créditos de la fotografía junto con el de Olle Nordemar.

* (1943).

Mi padre pensó que tal vez, a pesar de todo, debía ver a qué me dedicaba, y además la película trataba de Småland, la región de su infancia.

A la mañana siguiente, cuando yo iba a salir para coger el tren, me llamó:

—Sven, ven aquí. Estuve viendo tu película ayer.

Todavía me acuerdo que me quedé helado. No era la película más adecuada para él, con los personajes de Albert Engström que no hacían más que beber y pegarse.

—Quería ver a qué te dedicas —me dijo, y yo pensé: ahora me va a caer el sermón.

—Te voy a decir, Sven, que cuando yo tenía tus años, unos veinte, así se vivía en Småland. Caza furtiva, borracheras y peleas cuando había baile los sábados por la tarde. También yo participaba de esa vida, hasta que un día decidí empezar otra nueva. Fue entonces cuando tomé la decisión de hacerme misionero.

Me miraba sin reproche. Ese instante no lo olvidaré nunca. Fue una cosa muy bien dicha.

No hace mucho emitieron la película por televisión y la volví a ver. En realidad era bastante inocente, hoy comprendo que mi padre no se enfadase. El comienzo es puramente documental, con bellas fotografías de Småland y Sigurd Wallén como narrador.

Cuando se hizo *I mörkaste Småland* yo ya había participado en algunas otras producciones, sin que mi nombre apareciese en los créditos. Era todavía un principiante y lo único que hacía —y eso a veces— era sustituir a alguien cuando caía enfermo.

Después de *En fattig miljonär* hube de incorporarme al rodaje de la película de Hasse Ekman *Första divisionen**. Hilmer Ekdahl era el fotógrafo. Lo que recuerdo de ese rodaje es que me hice amigo de un chico de mi misma edad, Bengt, que era una especie de asistente de dirección e hijo de Stig Järrel.

* (1941).

Éramos los únicos a los que llamaban por el nombre. En aquella época, para dirigirse a alguien se empleaba siempre el Herr (señor)... seguido del título o del apellido, a veces de ambos: señor fotógrafo Ekdahl. A mí me bautizaron como Nysis, un apodo que llevo desde entonces, aunque sólo en los rodajes. Se le ocurrió a Schamyl Bauman. Acababa de dirigir *Spökreportern**, una comedia con guión de Hasse Ekman. En ella Åke Söderblom interpretaba a un fotógrafo llamado Nysis. Le pareció que me iba bien.

Inmediatamente después de *Första divisionen* hice *Kvinna ombord*, otra vez con Hilding Bladh de operador y Gunnar Skoglund de director. De ese rodaje tengo un recuerdo divertido. Los protagonistas los interpretaban Edvin Adolphson y Karin Ekelund, una pareja de moda tras el éxito de *Ett brott* y *Med dej i mina armar***. El productor era Lorens Marmstedt. Lorens se había empeñado en conseguir una *foto fija* de la pareja en la que se vislumbrase el pecho de Karin Ekelund. La *foto fija* en aquellos tiempos la hacía siempre el ayudante de cámara y la tarea recayó por tanto en mí, lo cual no lo hizo más sencillo. Yo era todavía muy tímido, y Karin Ekelund se negaba. Edvin sabía de qué iba la cosa e ideó un plan. Cuando ella se fuese a inclinar para besarle, como estaban en la cama, él desplazaría con el pie la colcha de manera que yo alcanzase a vislumbrar el pecho. La primera vez me falló, así es que tuvimos que repetir. Pero Karin no se había dado cuenta de nada, y a la segunda vez lo conseguí. Lorens quedó satisfecho, y la foto resultó muy inocente, según los baremos de hoy. Se necesitaba muy poquita cosa en aquellos años.

La película siguiente fue una nueva de Hasse Ekman, *Lågor i dunklet****, con Stig Järrel en el papel de pirómano. De ella recuerdo que fallé completamente el enfoque de un primer plano de Järrel, lo cual provocó la ira de Lorens Marmstedt.

* (1943).

** Anders Henrikson (1940) y Hasse Ekman (1940), respectivamente.

*** (1941).

—Hay que cambiar al ayudante de cámara —gritó al ver las tomas del día.

Hilding Bladh y Hasse lograron que me quedara. Hasse Ekman era muy frívolo como director, pero sabía lo que quería. Me impresionaba porque era muy joven, sólo tenía veintiséis años.

En la primavera de 1942 trabajé por primera y última vez con el legendario fotógrafo de cine mudo Julius Jaenzon. Fue en la película de Åke Ohberg *Man glömmer ingenting*, según la novela de Marika Stiernstedt. Ni la película ni el director eran nada extraordinario, pero tuve la sensación de participar en algo solemne: ser el asistente de quien había firmado la foto de las grandes películas de Sjöström y Stiller, aún cuando en esa época ya se sintiera bastante cansado y sin mucha inspiración.

Quien no estaba cansado y sabía de verdad lo que quería era mi siguiente director, Olof Molander. Un señor muy decidido. Esa película, *General von Döbeln**, con Edwin Adolphson de protagonista, resultó la primera donde aparecí en los créditos. Hilding Bladh fue una vez más mi director de fotografía.

Recuerdo que yo le caía bien a Molander porque era muy callado. No le gustaba que le contradijesen. Yo permanecía callado sólo porque era tímido, pero tampoco entendía que hubiera que tenerle miedo. Poco a poco fui comprendiendo que los demás se lo tenían. Trataba a todos con gran superioridad. Claro que era un profesional, eso se notaba. Tenía algo de general. Y como hombre de teatro fue el primero que me enseñó algo sobre la composición de la imagen y la iluminación.

No recuerdo cómo conocí a Viveca Lindfors y a Harry Hasso pero sería en algún rodaje, ya que se solían hacer varios a la vez y el mundo del cine sueco no era muy grande. Habían trabajado juntos en *Tänk om jag gifter mig med prästen*** con

* (1942).

** Ivar Johansson (1941).

Harry de fotógrafo, en el otoño de 1941, y se casaron inmediatamente después, casi como un acto de desesperación por parte de ella, según comprendí después, ya que estaba profundamente enamorada de su pareja en la película, Georg Rydeberg.

Tal vez fue para alejarse de eso por lo que Viveca aceptó hacer un par de películas en Italia tras su éxito con *Tänk om jag gifter mig med prästen*, aunque allí estaban en guerra. Harry era alemán y no tenía nada en contra de irse con ella. Además le ofrecieron un contrato como operador.

Un día me preguntaron si quería ir con ellos como ayudante. La oferta resultaba tentadora. Yo quería salir al mundo. Era joven, políticamente ingenuo, sentía ganas de aventura y no había estado nunca fuera de Suecia.

Vivía todavía en casa de mis padres y había que convencerlos otra vez. Primero dijeron que no, pero poco a poco fuimos comprendiendo que no era yo sólo el que había recibido el ofrecimiento. En Italia existía escasez de fotógrafos de cine porque todos estaban en el frente, y el productor italiano ofreció trabajo también a Hilding Bladh y a Hilmer Ekdahl. Así que seríamos tres. Entonces me dejaron ir.

Viveca y Harry habían salido ya en abril de 1942, nosotros llegaríamos a principios de noviembre con un visado que caducaría el 30 de junio. El 6 de noviembre viajamos en avión desde Bromma, luego íbamos a seguir en tren desde Berlín. No vimos mucho de la guerra. Se combatía en otros lugares. Sin embargo en Berlín tuvimos un aviso. Habíamos metido nuestras maletas en el tren y, como teníamos mucho tiempo hasta que éste saliese, decidimos pasear por el andén. De repente sonaron las sirenas de alarma y el tren se puso en marcha. Lo cogimos en el último minuto.

En ese instante también vislumbramos algo que ocurría más lejos. Había muchos soldados que debían coger el tren y sus novias, esposas e hijos estaban allí para despedirse. Una despedida que podía ser la última. Se producían escenas desgarradoras.

El tren abandonó Berlín a toda velocidad, pero se paró a una cierta distancia. Era de noche y todo estaba oscuro, y allí

aguardó el tren varias horas antes de seguir su camino hacia el sur.

Cuando después de un viaje sin incidentes llegamos a Roma, era de noche. No nos esperaba nadie, así que nos metimos en el primer hotel que encontramos, el Grand Hotel junto a la Stazione Termini. Sin embargo no nos quedamos allí. Por la mañana temprano apareció el productor italiano, *dottore* Benda, quien nos llevó a un lugar significativamente más sencillo, Penzione Nordica.

Yo empecé a trabajar enseguida en la primera película de Viveca, *Nebbie sul mare**, pero no con Harry de fotógrafo. A él no lo querían. Nos enteramos de que los alemanes no eran muy populares en Italia. Se les consideraba como aliados intrusos. Le habían proporcionado un trabajo en Milán. En su lugar entró un director de fotografía checo, Vaclav Vich. Nos llevamos bien. El director era un judío alemán, Hans Hinrich, que trabajaba con seudónimo. Había bastantes judíos alemanes en Italia en aquellos años, pero los italianos se hacían *los suecos*.

Viveca esperaba un niño de Harry, lo cual no impidió que ella y Hans se enamorasen seriamente. Me convertí en su mensajero y confidente, un papel no demasiado lucido si pensaba en Harry. Pero yo era joven e inocente y hablaba poco, y eso a Viveca le parecía excelente.

Hilding Bladh consiguió trabajo en otra película. El jefe de la empresa era el hijo de Mussolini, algo por lo que Hilding se sentía orgulloso. Pero cuando la película estuvo terminada aquél se negó a pagarle lo que Hilding consideraba que tenía que cobrar.

—Chicos, tenéis que echarme una mano —dijo Hilding.

Hilmer no se atrevía, pero Hilding y yo fuimos allí un día y esperamos hasta que salió el hijo de Mussolini. Entonces le cortamos el paso, dos suecos altos, fuertes y lo cogimos literalmente por el cuello. Sin embargo ese incidente fue una excepción. El hecho es que los tres teníamos contratos de ocho meses y cobramos puntualmente, y además bien, semana tras semana.

Pasábamos largos periodos sin trabajo. Entonces nos dedicábamos a vagabundear por la ciudad. La guerra seguía su curso en el Pacífico, en Stalingrado y luego en el norte de África. No la notábamos demasiado, aunque recuerdo un horrible suceso. En cierta ocasión unos soldados alemanes registraron la Penzione Nordica buscando judíos. No los había, pero quedamos muy afectados. Sabíamos que no se trataba de criminales. Hans Hilmer nos lo había contado. Era la pura caza del hombre.

La pensión quedaba junto al Corso Umberto, cerca de la Piazza Venezia, donde Mussolini solía pronunciar sus discursos. Una vez tuvimos la oportunidad de verlo, aclamado por miles de personas. Era, al mismo tiempo, impresionante y aterrador.

Ninguno de nosotros sabía italiano y necesitábamos aprender un poco. Nos enteramos de que la esposa de un general estaría dispuesta a darnos lecciones. Hilmer era quien más dificultades encontraba, pero tampoco Hilding lo tenía fácil, sólo habían ido a la escuela primaria y aquello de la gramática no les entraba. Pronto lo dejaron, pero yo seguí estudiando y al final me fue realmente bien.

Para ello había un motivo especial. En la pensión vivía una señora a la que solíamos ver en el salón después de comer. Allí solía permanecer haciendo punto y a veces su hija estaba con ella. Un día me preguntó si podía enseñarle a la chica un poco de inglés a cambio de que ella me ayudase con el italiano. La chica se llamaba Dolly Sulfina y estudiaba medicina.

Ocurrió lo que tenía que ocurrir. Pasábamos allí las tardes sentados estudiando bajo la vigilancia de la madre y nos fuimos enamorando cada vez más, aunque no contáramos ni con un momento de intimidad. Transcurrieron cuatro meses antes de poder hacer una excursión juntos. Casi siempre tuvimos que contentarnos con las notitas que nos echábamos por debajo de la puerta. Pero eso sí, aprendí italiano.

* (1942).

Y el amor se mantuvo. Volví un par de veces o tres a Roma después de la guerra. Viajaba con los económicos billetes de tercera —de uno de aquellos viajes hablaré más adelante— y vivía regaladamente en casa de la acaudalada familia.

En febrero de 1943 Viveca regresó a Suecia sola. Iba a dar a luz un mes más tarde. Había hecho otra película, *La donna peccata**, con Harry como director, bueno, en un principio. Por razones fácilmente comprensibles las relaciones entre Harry y Viveca eran más que tirantes, Harry no controlaba la situación y, cuando más o menos lo echaron con cajas destempladas, como consecuencia, dejé yo también la película.

A continuación desempeñé algunos cometidos esporádicos. Por ejemplo tuve la oportunidad de trabajar en Cinecittà, entonces estudios relativamente nuevos. Había cierta diferencia con mi familiar equipo de Novilla en Djurgården. Muchos años más tarde me recordaron un episodio de aquellos años, que había olvidado completamente, y cuya importancia no comprendí en su momento.

Cierto joven ayudante de fotografía italiano, un par de años mayor que yo, solía dejarse caer en Cinecittà los viernes por la tarde para mendigar los *short-ends*, es decir, las *colas* de película sobrante. Raras veces se puede utilizar en su totalidad un rollo de trescientos metros. Si lo que queda en el chasis no basta para la toma siguiente, se sustituye por un rollo nuevo.

Trabajaba en un proyecto muy secreto que se estaba rodando clandestinamente puesto que trataba de la «ocupación» germana. Los habitantes de Roma vivían la presencia de los alemanes como una ocupación. Su patrón andaba muy mal de negativo y enviaba al chico a mendigar las *colas*. A mí éste me caía muy bien y le daba todo lo que podía conseguir, olvidándome del asunto.

* (1943).

Casi cincuenta años más tarde lo encontré en Nueva York, y me recordó lo sucedido. Se llamaba Carlo di Palma y me iba a sustituir como fotógrafo de Woody Allen. La película en la que trabajaba entonces era *Roma, ciudad abierta*, el primer gran éxito de Rossellini*.

Nuestro contrato caducaba en el verano. Hilding ya había vuelto a casa. Hilmer tenía úlcera de estómago. La guerra se acercaba. Empezaba la época de las alarmas aéreas y teníamos que correr a los refugios por la noche. Pronto iban a desembarcar los aliados en Sicilia.

El embajador sueco logró meternos a Hilmer y a mí en un avión correo que iba a Munich. Yo llevaba conmigo un fajo de cartas de amor de Hans Hinrich a Viveca Lindfors. En Munich nos registraron. Los soldados alemanes encontraron las cartas y las leyeron en voz alta a sus compañeros que se reían despectivamente. Requisaron las cartas, pero felizmente no habían encontrado todas, y aún pude llevarle algunas a Viveca.

El avión siguió vuelo a Berlín; desde allí era difícil continuar. Ahora sí que se sentía la guerra de verdad. Nos aconsejaron ir a Tempelhof** y esperar hasta que se presentase una oportunidad. Pero encontramos un avión lleno hasta los topes, listo para el despegue, perteneciente a AB Aerotransport (ABA, compañía que luego se incorporó a SAS), y tuvimos suerte. Resultó que el cónsul sueco en Berlín era un conocido de Rönninge. Se llamaba Westberg.

Este Westberg consiguió plazas para nosotros y algunos otros suecos, después de haber convencido a todos los pasajeros para que dejasen la mayor parte del equipaje con la promesa de

* *Nota del E.: Roma città aperta* (1945). La diferencia de fechas en el film de Harso es correcta, ya que el film de Rosellini se rodó a lo largo de muchos meses, como muy bien explica Ugo Pirro en su valiosa crónica novelada *Celuloide* (Libertarias, Madrid, 1990).

** Aeropuerto de Berlín.

enviarlo en un vuelo posterior. ¡Y tan posterior! Creo recordar que tardé un año en recibir el mío.

Horas después de salir, volví a ver tierra sueca con gran alivio, y recuerdo todavía hoy que cuando nos estábamos acercando a Estocolmo volamos sobre Rönninge antes de aterrizar en Bromma. Fue una sensación fantástica, que sólo puede comprender quien haya dejado una guerra a sus espaldas. Me sentía tan feliz que estuve a punto de llorar.

Sin embargo, la aventura italiana no había concluido por completo. Me enteré de que Viveca se había separado de Harry y dejado la casa para trasladarse al campo con sus padres. Allí me fui con las cartas de amor de Hans. Días más tarde vi a un hombre sentado en un banco a la puerta de los estudios de Novilla, llorando. Yo volvía de un rodaje. Me pareció conocerlo y fui hacia él; era Harry Hasso. Me contó que Viveca lo había dejado y se había llevado al hijo. Y por si esto no fuera suficiente, su permiso de estancia había caducado, y Viveca se negaba a firmar los documentos necesarios para la prórroga.

Detrás de todo ello andaba el abogado de Viveca, Folke Rogardh, que también estaba enamorado de ella y pronto iba a convertirse en su segundo marido. Folke fue también quien gestionó nuestros viajes a Italia, quien nos había proporcionado pasaportes y visados. Cuando quería, podía; entonces no quiso.

De lo que nos enteramos más tarde es de que Harry se había vuelto violento y había golpeado a Viveca al descubrir su infidelidad. Pero en ese momento estaba sentado en un banco en la calle, llorando, y debía abandonar Suecia antes de las doce de aquella misma noche. Tenía que volver a su país, Alemania, en plena guerra, sin tener siquiera dinero para el billete. Telefoneé a Bladh y a Ekdahl, y juntos reunimos el dinero suficiente. Le acompañamos al tren, y se fue llorando todo el camino.

Viveca y yo nos encontramos muchos años más tarde en Nueva York. Una noche estuvimos en su apartamento hablando de aquellos tiempos. Viveca confesó que se avergonzaba de haber trabajado para los fascistas durante la guerra, y yo le dije que sentía lo mismo, pero que nuestra inconsciencia política era explicable. Por un lado éramos jóvenes e ingenuos, por otro nuestro conocimiento de lo que ocurría en realidad no era mucho. No era la sociedad de medios de comunicación en la que vivimos hoy. Además, en 1942, ni el gobierno ni la prensa suecos habían tomado partido claramente. Es muy fácil profetizar el pasado.

La casualidad hizo que la encontrase por última vez unas semanas antes de su muerte. Volvía yo a Suecia desde Nueva York en agosto de 1995 y ¿quién era la que ocupaba el asiento de delante? ¡Viveca! Volvía también a casa para hacer su espectáculo sobre Strindberg. Espiritualmente seguía tan vital y despierta como siempre, pero su cuerpo aparecía marcado por la enfermedad. En Arlanda* la recogieron en silla de ruedas.

No tuve tiempo de ver la función, aunque me alegré de que recibiese muy buenas críticas. Murió como yo querría morir un día. Suelo decir que a mí me sacarán del estudio con los pies por delante.

A mi vuelta de Italia entré inmediatamente a trabajar como ayudante de Olle Nordemar en *I mörkaste Småland*, la película de la que ya he hablado. Algunas partes del film, por ejemplo los paisajes, las tuve que tomar yo porque Olle cayó enfermo y en los créditos figuramos ambos como fotógrafos de la película. Fue la primera vez que se mencionó mi nombre como tal.

Encontré una nueva compañera, Ann-Marie Eek. Hizo algunos breves papeles en películas a mediados de los cuarenta, luego cambió de interés y se puso a estudiar Derecho. Se casó con Peter Wallenberg, y se divorció.

Para entonces nuestros caminos se habían separado ya, aun cuando volvieron a unirse muchos años más tarde. La amistad es más duradera que el amor.

* *Nota del E.*: Aeropuerto de Estocolmo.

En otoño de 1943 me tocó hacer la *mili*. En realidad tenía que haberla hecho antes pero me habían concedido prórrogas por los rodajes. Fue durante el servicio militar cuando murió mi padre. Nunca habíamos estado muy cerca el uno del otro, pero se siente algo extraño cuando queda cortado un lazo familiar. Pronto iba a comprobar que uno nunca se libra de sus raíces. Volvería al recuerdo de mi padre más de una vez.

Antes hube de dar el paso de segundo operador a director de fotografía. También esto ocurrió, como tantas otras cosas, por casualidad. El verano de 1944, mientras aún seguía en la *mili*, Schamyl Bauman había empezado el rodaje de *Barnen från Frostmofjället,* con Rolf Husberg como director y Olle Nordemar de fotógrafo. Cuando se terminasen las tomas del verano, en agosto, habría una pausa y se empezaría con las de invierno en diciembre.

Olle Nordemar tenía otras ambiciones que la de ser fotógrafo. Quería dedicarse a producir, lo cual llegó a hacer con mucho éxito, y pretendía y quería abandonar el rodaje después de haber hecho la primera mitad. Coincidió con mi licencia del ejército y como habíamos trabajado tan bien juntos propusieron que yo terminase la película.

Mi carrera estuvo a punto de irse a pique ya el primer día. Estaba nervioso y me dejé influir por el director, quien a su vez estaba inseguro de mi capacidad. Consideró que había puesto demasiada luz y me pidió que la bajase. Lo hice pero tan a fondo que al día siguiente, cuando vimos los *copiones* en el laboratorio, casi todo aparecía negro. La claqueta sólo podía oírse.

El técnico de sonido, que por algún motivo me miraba con buenos ojos, bromeaba sarcásticamente conmigo cuando la cámara hacía una panorámica sobre una ventana y entonces se veía algo.

—¡Mira, ahí se ve una ventana! ¡Y otra!

Yo estaba rojo de vergüenza al encenderse la luz y el jefe del laboratorio Pelle Persson me clavó su mirada diciendo:

—Joven, lo primero que debe aprender un director de fotografía, vamos, me parece a mí, es a exponer bien.

Gracias a Dios, Rolf Husberg vino en mi ayuda. Él asumió la responsabilidad de la catástrofe. Había sido quien expresamente me pidiera que apagase las luces.

Así fue como descubrí la confianza en mí mismo. Poco a poco fui aprendiendo a usar muy pocas lámparas, hasta el punto de convertirse en mi máxima aspiración, lo que con frecuencia se considera mi característica más reconocible.

La película llegó a ser un gran éxito de público y se convirtió en un clásico. Todavía hoy se sigue proyectando y a veces me pregunto si hay alguna otra de mis películas suecas que hayan visto más personas.

También es difícil olvidar su último día de rodaje. Fue el 8 de mayo de 1945 y trabajábamos en un pequeño estudio. De repente nos preguntamos qué estaría pasando en la calle. El ruido alcanzaba un nivel molesto.

Salimos y nos encontramos con que la plaza y las vías adyacentes estaban abarrotadas de gente jubilosa. ¡Había paz en el mundo!

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

No hay mucho que decir de las películas hechas durante mis primeros diez años, en todo caso no desde el punto de vista artístico. Fueron películas comerciales, de la época que fabricábamos en serie. Todas pueden definirse como comedias o farsas costumbristas. El trabajo resultaba más o menos rutinario y, como empleado fijo, tenía que hacer lo que me asignaban.

Schamyl Bauman se ocupaba de las comedias e Ivar Johansson del romanticismo campesino, que fue muy popular después de la guerra.

No recuerdo mucho de aquellas producciones. Pero sí me acuerdo de los directores. Con Bauman y Johansson hice cuatro películas con cada uno. Este último (1889-1963) era un hombre grande y gordo que presumía de haber descubierto a Ingrid Bergman y a Viveca Lindfors. Y algo había de eso. Ingrid interpretó su primer papel de protagonista en la película de Ivar Johansson *Bränningar* (1935), y Viveca saltó a la fama con *Tänk om jag gifter mig med prästen* (1941).

Ivar tenía un ayudante de dirección con quien yo mantenía cierta relación. Se llamaba Torgny Anderberg y su padre era pastor en las misiones. Compartíamos el mismo pasado. Pron-

to llegó a director y como tal obtuvo más éxito que su maestro, en particular como documentalista. Todavía hoy trabaja activamente.

Al igual que Ivar Johansson, Schamyl Bauman (1893-1996) es otro hombre olvidado, aunque más injustamente. Durante veinte años largos fue nuestro mejor director de comedias, llegando a firmar cuarenta y cuatro títulos entre 1931 y 1957. Ya en 1930 fue uno de los que puso en marcha Europa Film, y además alquilaba películas, era distribuidor y productor. Junto con Anders Sandrew dirigía la empresa Sandrew-Bauman Film.

A mí me caía muy bien. Se trataba de un hombre pequeño, rellenito, fuerte, al que le encantaba que comiese con él. No tardé mucho en saber por qué. En aquellos años yo no bebía alcohol, pero Bauman pedía siempre dos copitas de aguardiente. La primera se la echaba al coleto enseguida para, después de unos minutos, dejar caer siempre la misma frase:

—Tú no vas a tomarte el tuyo ¿verdad? —y se bebía el segundo.

Por entonces había libreta de racionamiento para las bebidas alcohólicas y restricciones de lo que se podía comprar, y los abstemios estábamos muy solicitados. Con frecuencia, cuando se había bebido su ración, Schamyl me pedía prestada la cartilla de racionamiento.

A propósito de aguardiente tengo otro recuerdo de una película de Bauman, aun cuando no estuviera implicado el propio Bauman. Rodábamos *Saltstänk och krutgubbar** (más cuentos de Albert Engström) en la zona de Norrtälje, con Sigurd Wallén y John Elfström de protagonistas. Ninguno de aquellos caballeros hacía ascos al alcohol, ni fuera ni dentro de la película.

Dio la casualidad que John Elfström era muy buen amigo del poeta Nils Ferlin, que vivía en Penningby, no muy lejos de allí. Elfström decidió ir a saludarlo una noche y cogió una botella de aguardiente y a mí mismo que, como no bebía, podría conducir a la vuelta.

* (1947).

Ferlin ya se había tomado probablemente un trago antes de que llegásemos y no parecía muy despierto, pero al ver a John y la botella se espabiló y pasamos una tarde divertidísima, llena de poemas y de anécdotas. Aunque lo que más recuerdo fue que como Ferlin exigió que cada uno escribiese un poema antes de marcharnos, estuvo a punto de arruinarme la tarde, aunque pude salir del paso.

En aquellos tiempos se bebía muchísimo más que ahora, incluso durante el almuerzo. Fue Ingmar Bergman el primero que impuso sobriedad en los rodajes. No aguantaba que la gente bebiese y su gesto de abrazar y echarle a uno el brazo por el hombro, no era tan cariñoso como parecía a primera vista. Quería saber si la persona olía a alcohol. En tal caso la ponía en la calle. En menos que canta un gallo.

Artísticamente no puedo recordar que hubiese ningún director que me pidiese algo más allá de que las imágenes tuviesen la exposición correcta y fuesen hermosas, claro, cuando se trataba de exteriores. Tampoco ellos se las daban de creadores.

A principios de los años cincuenta cambió mi suerte. Entonces el fotógrafo de moda —y sin duda uno de nuestros mejores— era Göran Strindberg. Había dirigido la fotografía de *La señorita Julia**, primera película sueca que ganó la Palma de Oro en Cannes y el mismo año, 1951, salió *Ella bailó un solo verano***. Obviamente él iba a iluminar el próximo proyecto de Alf Sjöberg, la adaptación de la novela de Pär Lagerkvist, *Barrabás****.

En marzo de 1952, víspera del día en que el equipo de rodaje saldría en avión rumbo a Jerusalén para rodar exteriores allí —y luego en Roma—, me telefoneó David Norberg, jefe de

* *Fröken Julie*. Alf Sjoberg (1950).

** *Hon dansade en sommar*. Arne Mattson (1951).

*** *Barabbas* (1952).

producción de la película, y me dijo que tenía que incorporarme al viaje. Göran Strindberg había caído enfermo.

Apenas un año después, Ingmar Bergman le había prometido a Rune Waldekranz —jefe de producción de la Sandrews—, que haría un par de películas para él, evidentemente con su iluminador habitual, Göran Strindberg. Por entonces teníamos contrato fijo con las grandes productoras. Gunnar Fischer era el número uno en SF (Svensk Filmindustri), y en Sandrews lo era Göran Strindberg, que ahora iba a iluminar *Noche de circo**.

Pero ocurrió que Göran, al mismo tiempo, estaba invitado a ir a Hollywood. No para hacer ninguna película, sino para estudiar el nuevo formato de pantalla ancha, Cinemascope, que acababa de empezar su carrera triunfal. Y prefiriendo eso a trabajar con Bergman, después de un par de días se largó. Al parecer Bergman se puso furioso, y una vez más me pidieron que hiciese la sustitución con pocos días de antelación.

En el caso de *Barrabás* rodé todos los exteriores, la mitad de la película, antes de que Göran me sustituyese para filmar los interiores en Estocolmo. En el caso de *Noche de circo* fue al revés. Alf Sjöberg se había encaprichado conmigo y solicitó que me contratasen para su película siguiente, *Karin Månsdotter***. Es decir, sólo pude rodar los interiores de *Noche de circo* en Estocolmo. Los exteriores los hizo en Escania mi viejo maestro Hilding Bladh.

Así fue como en un solo año pude trabajar con Alf Sjöberg e Ingmar Bergman, los dos directores de los que más he aprendido. En ambos casos he de agradecérselo a Göran Strindberg, aunque sea indirectamente.

En Alf Sjöberg encontré por primera vez un director que se interesaba realmente por la composición de la imagen, por el encuadre y la iluminación. Era un hombre tanto de teatro como de cine. Resultaba maravilloso trabajar con él y nos caímos

* *Gyclarnas afton*. Ingmar Bergman (1953).
** (1954).

bien desde el principio. Llegó a significar mucho en mi desarrollo como operador.

Hasta ese momento nadie se había metido en el asunto de la iluminación, pero Alf estaba acostumbrado a iluminar sus puestas en escena teatrales y quería una composición fotográfica expresiva, violenta. Incluso, tal vez tendía demasiado a ello. La composición llegaba a ser más importante que los actores.

Rodamos primero en Israel, algo así como un mes, y luego un par de semanas en Roma, donde también resulté útil como intérprete. Era el único que sabía un poco de italiano. Entre otras cosas recuerdo que ayudé a sacar el equipo de la aduana, donde se había atascado por algún motivo inexplicable. Luego descubrimos que trataban de obtener sabrosas «comisiones». Esto se convirtió en un problema cuando llegamos a Suecia y David Norberg hubo de explicárselo a Papá Sandrew. El soborno era un concepto desconocido en Suecia por aquellos tiempos.

Recuerdo también que Pär Lagerkvist fue a Roma a saludarnos durante el rodaje. Lo tuve a mi lado durante una cena, y parecía una persona encantadora, tímida y amable. Su hijo, Bengt, era ayudante de dirección, y las estaba pasando canutas. Durante el rodaje, Alf lo trataba a patadas, nunca llegué a comprender por qué. Bengt hacía el trabajo perfectamente y fue, años más tarde, un buen director. Tal vez creía Alf que resultaba desquiciante tener al hijo del autor en el rodaje. Alf no era de los que sienten miedo a tomarse grandes libertades con el texto original.

Cuando volvimos a Estocolmo, a finales de mayo, le pasé la cámara a Göran Strindberg. Fue una sensación de frustración y amargura la de no poder terminar algo que había empezado. Pero tenía la promesa de Alf de que iluminaría su película siguiente, y las que hice entre tanto no fueron malas.

A mediados de julio empezamos el rodaje de la adaptación de la novela picaresca de Harry Martinson *Vägen till Klockrike**,

* (1952).

dirigida por Gunnar Skoglund. El propio Martinson había escrito el guión a instancias de Gunnar, de quien era muy buen amigo, y de Rune Waldekranz, que le había cogido gusto a las filmaciones de obras literarias tras el éxito de *La señorita Julia*.

Para mí realizar esta película fue particularmente divertido porque se iba a realizar en las zonas de Sörmland que conocía de mi infancia. Hicimos el reconocimiento de la zona Harry, Gunnar y yo. Harry nos enseñó los exteriores donde se pensaba hacer la película y visitamos su casita, y de su esposa Moa, en Sorunda. Me llamaba «fotógrafo de la naturaleza».

Él iba con frecuencia al rodaje, a menudo en compañía del compositor «Lille Bror» Söderlund. En realidad, con tanta frecuencia que llegó a irritar a Gunnar quien trató de impedirle que viniese. Puede ser delicado eso de tener al autor mirando por encima del hombro, pero Harry no se molestó.

Lo que recuerdo de aquella filmación es que se estaban haciendo tantas películas a la vez que algunos días sólo llevábamos una cámara sin sonido. Lo que más íbamos a fotografiar eran paisajes, decían. Al terminar me quedé con ella, pero se la vendí barata a Ingmar Bergman cuando creó su propia productora a finales de 1960. Creo recordar que se la di por 5.000 coronas. Algo más de diez años después volví a tenerla; me la dio Ingmar como regalo de cumpleaños cuando cumplí sesenta. Le han pasado muchas cosas, pero todavía funciona bien.

Fue también un gozo trabajar con Anders Ek, un gran actor de teatro al que no le dieron muchos papeles cinematográficos por ser alguien tan especial. Aquella vez fue el propio Harry Martinson quien le había elegido como protagonista, su *alter ego*, el vagabundo Bolle. Anders era conocido por entregarse por entero a su trabajo. A veces podía llegar a resultar sobreactuado en la pantalla pero su entrega también se manifestaba de otras formas. El día que se torció el tobillo tuvo que ponerse a correr por exigencias de la escena siguiente. ¡Y vaya si corrió, el bueno de Anders!

Otro día actuaba con Edvin Adolphson, el viejo zorro del cine sueco. Anders no sabía mucho de cine, y como a Edvin le

sobraban conocimientos sobre el mismo, se preocupaba, con diversas argucias no muy ortodoxas, de salir siempre en imagen, incluso cuando no se había previsto su presencia. Hube de llevarme a Anders a un rincón y darle una breve lección para que no fuese devorado por Edvin. Dos carismáticos actores cuerpo a cuerpo.

Vägen till Klockrike es sin duda otro de los rodajes que recuerdo con particular alegría. A la hora de la crítica hubo de todo, aunque eso es otra historia. Gunnar Skoglund nunca estuvo entre los grandes directores pero yo pude dedicarme a la lírica paisajística en buena compañía. Suficiente.

Luego llegó el turno de Ingmar Bergman.

Como ya he dicho, Göran Strindberg le había plantado y estaba furioso. Me enviaron una tarde, cuando él se encontraba en pleno rodaje.

—Tú eres ese Nykvist, ¿verdad? —dijo—. Ven mañana a las seis de la mañana y hablaremos.

Ya por entonces Ingmar era conocido por exigir que todos se presentasen a una hora exacta. Entonces vivía yo en casa de mi madre, en Rönninge, y desde allí no existía comunicación tan pronto por la mañana. No recuerdo si aquella noche me quedé a dormir en casa de algún conocido o en un hotel, pero allí estuve puntualmente a la hora.

A las seis en punto llegó Ingmar al estudio.

—Esto es demasiado grande para hablar —dijo y me llevó a un camerino de maquillaje donde encontramos una litera para sentarnos. Se colocó enfrente de mí y me estudió un buen rato, mirándome a los ojos.

Había oído que Ingmar era exigente, pero yo había aprendido algo de mi padre, algo que él había aprendido a su vez en África: no quitar nunca el ojo del enemigo, fuese éste hombre o animal. Si apartas la mirada, significa que tienes miedo.

Yo tenía miedo, pero miraba fijamente a sus ojos.

—Oye tú —dijo sin dejar de mirarme, e hizo una pausa.

—Oye tú —repitió.

Yo seguía mirándole con fijeza.

—¿Sabes lo que va a pasar si no lo haces bien?

Yo callaba, pero le sostenía la mirada.

—Oye tú, Sven, si hoy no lo haces bien... pues lo volveremos a rodar mañana.

Entonces salió corriendo hacia el plató. Yo detrás, y allí estaba el gran carromato del circo.

—Lo que quiero es que ruedes esto —dijo Ingmar describiéndome una complicadísima escena en la que yo debía mover la cámara, hacer una panorámica de 180 grados y recoger, como un relámpago, varios primeros planos, todo en una toma.

—¿Lo podrás hacer ?

Era la escena en la que el protagonista, Åke Grönberg, permanece con la pistola en la mano pensando en pegarse un tiro.

—Claro que puedo —contesté—, pero llevará bastante tiempo en ensayos, y necesito tres ayudantes para resolver las panorámicas y los diferentes enfoques.

—Pues ¡adelante!

Comprendí que aquello era sólo para probarme, y cuando al día siguiente fuimos todos a ver las tomas en Film Labor, sentíamos curiosidad por ver cómo había resultado.

Pensé que había ido bastante bien, pero Ingmar se puso a gritar. Cuando joven, Ingmar solía gritar a menudo.

—Que salgan todos, excepto Sven. Quiero hablar con él.

Es posible que se trate de una de esas reconstrucciones de la memoria que no guardan mucho parecido con la realidad, pero creo recordar que fue entonces cuando me dijo que de ahora en adelante quería trabajar conmigo. Pudo haber sido algo más tarde, pero yo lo recuerdo así, y, en cualquier caso, sentí que había pasado la prueba. Fue con esa película como comenzó y se cimentó nuestra colaboración y nuestra amistad. Para mí eso es lo trascendental.

Conté la historia a Ingmar el día de su setenta cumpleaños cuando —creo que por primera vez en su vida— celebró una gran fiesta con mucha gente. Yo estaba sentado al lado de su esposa, Ingrid, en una mesa, frente a Ingmar. Habían puesto las mesas formando un cuadrado, dejando un espacio en el centro.

Se pronunciaron muchos discursos, y tuve la sensación de que yo también tenía que decir algo, aunque odio pronunciar discursos. Me pongo siempre tan nervioso...

Por fin me levanté y conté esta historia de nuestro primer encuentro, comenzando por decir que Ingmar no siempre fue tan bondadoso como ahora.

Cuando terminé se levantó Ingmar, cogió la copa de vino y dijo:

—Oye tú, cabrón de Sven...— y arrojó la copa al suelo salpicando el vestido de Ingrid. Se advirtió que todos se echaron un poco atrás, aterrorizados. ¿Le iba a dar uno de sus famosos ataques de cólera? Pero Ingmar no parecía enfadado. Sólo estaba de un fantástico buen humor. Se trataba de un antiguo gesto ruso. De esa copa ya no bebería nadie. Ése fue su brindis por la amistad.

Desgraciadamente, mi colaboración con Ingmar en la Sandrews cesó con este primer rodaje, hecho a medias. Cuando al año siguiente iba a dirigir *Sueños**, yo estaba en Islandia filmando con Arne Mattson, *Salka Valka***, una de esas adaptaciones literarias de calidad, y luego Ingmar regresó a SF (Svensk Filmindustri) y a Gunnar Fischer por algunos años.

Antes de *Salka Valka* tuve tiempo de fotografiar *Karin Månsdotter*, adaptación libre del *Erik XIV* de August Strindberg. En ella pude trabajar por primera vez en color en un prólogo divertido, inspirado en el *slapstick*, rodado como cine mudo. Muchos críticos pensaron que era lo mejor de la película, algo juguetón. A los demás los encontraron muy teatrales. «Magnífico como un mausoleo de mármol o un baile con trajes de época en el Salón Dorado», escribió Lasse Bergström. Bastante injusto, pensé al volver a verla hace unos años en la televisión.

Las críticas negativas no impidieron que yo también esta

* *Kvinndröm* (1955).

** (1953).

vez aprendiese mucho de la composición y encuadre de Sjöberg, creador de imágenes tocado por la gracia de Dios.

Fue también un rodaje excepcionalmente agradable. Buena parte de la película se rodó en el castillo de Kalmar, y Alf y yo habíamos decidido vivir al otro lado del estrecho, en la isla de Öland, zona de Suecia de la que entonces me enamoré. Durante años he conservado allí una casa de veraneo. Además tenía conmigo a mi esposa y a mi hijo recién nacido, Carl-Gustaf. Y recuerdo que lo llevábamos de un sitio para otro en una caja de cartón. En el tiempo libre, hacíamos excursiones a las colinas de Alvaret.

Disponíamos de permiso para rodar en el castillo sólo hasta las cinco de la tarde y una vez, cuando no nos quedaba más que un plano, tuve la desgracia de que me entrasen enormes ganas de orinar. El retrete quedaba muy lejos, teníamos que hacer el plano a toda prisa y además Alf y yo debíamos coger un barco.

—Vete al retrete personal de Erik XIV, dijo Alf.

Pues sí, existía un retrete real, justo al lado de la sala donde rodábamos. Obviamente no lo podíamos utilizar, sobre todo porque debajo de la tapa de la taza real sólo había un profundo agujero que daba a un patio. Pero la necesidad no conoce de leyes. Sin embargo, pronto me vi interrumpido al oír a los alumnos de un colegio entrar a aquel patio y la sorpresa de un vigilante, asombrado ante el agua que caía por allí.

Puse la tapa en su sitio rápidamente, salí y le dije a Alf:

—A ver si nos damos prisa y hacemos el plano porque ahora tengo verdadera urgencia de dejar esto cuanto antes.

Tuvimos tiempo para hacer el plano y coger el barco.

Lo pasamos muy bien con Jarl Kulle. Como de costumbre, la iluminación llevaba su tiempo, y como los salones de los viejos castillos no son fáciles de iluminar, Jarl se dedicaba a hacer bromas. Por ejemplo, se vestía como aparecía el rey Erik XIV en uno de los cuadros que colgaba en una sala del palacio abierta al público, y cuando los turistas, acompañados por el correspondiente guía, se apelotonaban en torno a ese retrato, Jarl solía abrir una de las puertas laterales y a paso rápido cruzaba la estancia. Siempre producía su efecto.

Halldór Kiljan Laxness fue mi tercer Premio Nobel de literatura en poco tiempo, aunque él, como Martinson, aún no lo había recibido cuando rodamos. Laxness era tímido y una persona sencilla, que no se hacía notar. El rodaje cinematográfico de su novela no le interesaba lo más mínimo.

Trabajaba con Arne Mattson por segunda vez. El año anterior habíamos hecho *Storm över Tjurö**, basado en la novela de Gustav Hellström. Como he dicho, fue un año tremendamente literario. Aunque más ambicioso que bueno, *Salka Valka* gustó también a la crítica.

A Arne yo lo llamaba Arne el Ferroviario por su desmedida afición a los largos *travellings*. Hay directores que utilizan esas cosas, u otras parecidas, para pensar —toma su tiempo poner unos raíles firmes—, pero a Arne los *travellings* le encantaban por sí mismos. Era laborioso plantarlos firmemente en suelo islandés, compuesto sobre todo por lava irregular.

Arne hizo películas aceptables en aquellos años. Hicimos cinco juntos. *Flickan i frack***, adaptación de la novela de Hjalmar Bergman, es una de las mejores producciones en color de aquella época. Y fue muy bien recibida. Hice también el primer título policiaco de la serie del detective Hillman, *Damen i svart*. Arne fue un honrado director comercial que desapareció de escena cuando en la era de la televisión ya no quedaba sitio para ese tipo de realizadores.

Durante el rodaje de *Salka Valka* me hice muy amigo del actor Erik Strandmark. Planeamos hacer una película juntos y trabajamos bastante en el guión. Luego se separaron nuestros caminos. Suele ocurrirle a la gente de cine. Vivimos a la par e intensamente durante unos meses, especialmente si se rueda en exteriores lejos de casa, y luego llega otra película, con gente completamente distinta.

* (1953).
** (1956).

En todo caso Erik participó en un par de ellas que rodé después: *Flickan i frack*, de Arne Mattson, y *Nattbarn**, de Gunnar Hellström. Al cabo de pocos años murió en un accidente de avión en las Antillas. Fue una gran pérdida.

Hice otra película con Gunnar Hellström antes de que se fuese a Hollywood, a *Gunsmoke* y *Dallas*. Fue *Synnøve Solbakken***, rodada en Noruega, en el valle de Gudbrand, con el propio Gunnar como Aslak, el chico cíngaro; Synnøve Strigen como Synnøve y Harriet Andersson, con quien vivía entonces Gunnar, en el papel de Ingrid. Sin embargo esa relación se rompió durante el rodaje. A Gunnar le resultaba muy difícil mantenerse alejado de otras chicas, y un día lo vieron saltar de una ventana que no era la suya. Encima se rompió una pierna. Siempre ha sido un donjuán. Todavía lo es.

La película obtuvo buena crítica, recuerdo, y yo no me podía quejar. Esto es lo que escribió Marianne Höök en el diario *Svenska Dagbladet:*

> El fotógrafo Sven Nykvist ha producido una obra maestra. Por un lado la película está llena de primeros planos compuestos con gran agudeza artística e intensidad. Pero, además, ha conseguido darle vida a un paisaje que es demasiado hermoso, su cámara convierte en realidad una naturaleza de carteles turísticos a todo color.

No era muy corriente que en tales años se escribiese sobre la fotografía en las reseñas de los periódicos, así que me alegró mucho. Por regla general se decía «hermosas imágenes» y aquello me tenía hasta la coronilla. El año anterior había hecho un documental sobre el poeta Dan Andersson, *En drömmares vandring****, rodada en Dalecarlia y con Lars Magnus Lindgren de director. Robin Hood —el Grand Old Man de la crítica

* (1955).

** (1957). Los dos títulos anteriores en inglés corresponden a series de la televisión americana.

*** (1957).

cinematográfica sueca— había escrito de mi«extraordinaria fotografía enamorada del paisaje sueco». Al año siguiente fotografié *Bajo el sol de medianoche** en Laponia, con Rolf Husberg, el director con quien había debutado trece años antes como operador. «El encanto de *Laila* radica en la descripción del paisaje. La fotografía de Sven Nykvist es grandiosa», escribió Robin Hood.

Yo empezaba a tener la sensación de que, artísticamente, caminaba como los cangrejos hacia atrás, de vuelta al romanticismo rural. Necesitaba otros retos.

Y los tuve.

Primero con las ofertas internacionales, luego con la vuelta de Sjöberg al cine tras unos años de silencio y mi trabajo en su película *El juez***, pero sobre todo porque Ingmar Bergman volvió a llamarme. A partir de *El manantial de la doncella**** firmé un contrato con SF (Svensk Filmindustri), y desde entonces nuestros caminos, el de Ingmar y el mío, no se han vuelto a separar.

* *Laila* (1958).

** *Domaren* (1960).

*** *Jungfrukällah* (1960).

ÁFRICA EN EL CORAZÓN

Uno de los amigos más íntimos y compañero de trabajo de mi padre fue un médico, el doctor Georg Palmær. Se había hecho famoso porque consiguió eliminar la enfermedad del sueño en el Congo. Estuvo presente en mi bautismo y fue él quien enterró a mi padre en 1944. Hacía tiempo que no nos veíamos, pero cuando oyó que trabajaba en fotografía cinematográfica, me dijo que debía hacer una película sobre la Missionsförbundet en el Congo.

Para entonces estaba haciendo el servicio militar, pero tres años más tarde, cuando ya me había hecho operador, él volvió a la carga. La Missionsförbundet había hablado con Lennart Bernadotte y Olle Nordemar, fundadores de una productora llamada Artfilm, para consultarles si les interesaría hacer un documental sobre las actividades de los misioneros en el Congo. Al doctor Palmær le pareció que yo, como hijo de misionero, era idóneo para la tarea.

De niño, por supuesto, había fantaseado sobre África, suspirando por ir allí con mis padres. El sueño de ver África y los lugares en los que ellos habían trabajado seguía vivo en mí. Evidentemente no fue difícil convencerme.

Además, las películas que me había tocado iluminar desde

que había llegado a director de fotografía parecían poco estimulantes.

Estaba trabajando en una tontería titulada *Lata Lena och Blåögda Per** cuando me llegó el ofrecimiento. Hasta entonces, no había mantenido mucho trato con Anders Sandrew, pero mi impresión era de que me tenía cierta simpatía. Al decirle en su despacho que pensaba despedirme para ir a África y hacer una película sobre el trabajo de mis padres en la misión, se interesó por el asunto. Resultó que sus padres también habían pertenecido a la Missionsförbundet, habían sido miembros activos de la sección de Vendel en la región de Uppland, y él mismo había crecido en contacto con la Iglesia de las Misiones Evangélicas entre paganos.

—He tenido la misma educación que tú —dijo—. Todas las semanas iba a la casa que las misiones tenían en Tierp, a la escuela dominical para jóvenes. ¿Qué clase de película vas a hacer? ¿Una sobre el trabajo de la misión? Te diré algo más; todos los meses envío un dinero a un misionero médico que anda por allí. Por eso quiero participar en un proyecto así. Me suena realmente divertido. Vamos a hacer una cosa. Yo pago la cámara y el negativo, y la Missionsförbundet paga el viaje y la estancia. Y me ocupo de redactar el contrato; creo que ya podemos tutearnos. Llámame Anders.

Esto último fue lo más sensacional. En aquellos años, jóvenes y viejos no se tuteaban nunca y Anders Sandrew, el legendario comerciante de ultramarinos que se había convertido en el rey del cine en Estocolmo, contaba casi cuarenta años más que yo. No pude por menos de aprovechar la situación un tiempo después. Había unos cuantos directores en los estudios Sandrews que me parecían engreídos, y en una comida en la que estaban con Sandrew dije:

—Oye Anders, ¿qué películas vamos a hacer en el otoño?

Åkesson, el jefe de administración, intervino inmediatamente diciendo que no me podía expresar así.

* Lennart Wallén (1947).

—Claro que puede —dijo Sandrew—. Le he dicho que me tutease.

Los demás quedaron planchados, pero así me tuvieron un poco más de respeto.

En este punto voy a contribuir con gran placer a las numerosas historias que corren por ahí sobre la famosa tacañería de Anders Sandrew.

Cuando volví del Congo con la película, me invitó un día a comer en su casa, situada en la calle Kommendör. Tenía la oficina en la calle Kung, junto al teatro Oscar, y evidentemente íbamos a coger un autobús. Impensable lo de pedir un taxi.

Mientras íbamos hacia la parada, me dijo Anders:

—Mira, te voy a enseñar una cosa útil. Cuando suba al autobús, llevaré el billete viejo de la mañana. Ya sabes que sólo puedes utilizarlo de nuevo durante una hora, así que éste no sirve pero el conductor no suele mirar con demasiada atención. A veces me descubren, claro, y me dicen que el billete ya ha caducado. Vaya, digo entonces en voz alta para que lo oiga todo el autobús, ¡hay que ver cómo pasa el tiempo cuando uno *trabaja!* La gente se ríe, y a veces me dejan pasar sin pagar. Aquí llevo el billete. Vas a ver.

—Pero yo no tengo el billete viejo.

—No, claro; tú tienes que pagar.

Llegó el autobús, Anders Sandrew enseñó el billete, y le descubrieron.

—¡Hay que ver cómo pasa el tiempo cuando uno *trabaja!* —exclamó.

Hubo las consiguientes carcajadas, y no pagó.

Todavía estaba contratado para filmar una película más antes de mi viaje a África en otoño de 1947, la de Schamyl Bauman *Maj på Malö*. Uno de los protagonistas lo interpretaba Olof Bergström, que también había intervenido en *Lata Lena och Blåögda Per* y nos habíamos hecho muy buenos amigos. Hablábamos sobre las posibilidades de rodar un largometraje en África. Yo le contaba historias de allá oídas a mi padre.

En aquella ocasión no llegamos ni a un borrador de guión, pero todo ello se concretó unos años después. Fue mi segundo viaje y de él me ocuparé más adelante.

Primer viaje

La Missionsförbundet no contaba con mucho dinero, así que propusieron que viajase de la manera más barata posible; yendo en tren por Europa, con billete de tercera, y cruzando luego el Mediterráneo en barco. Esto me proporcionó la ocasión perfecta para saludar a Dolly en Roma.

Fue un viaje lleno de peripecias. Cuando desperté en Francfort, tras una noche en la que por supuesto no había disfrutado del coche cama, descubrí que me habían desaparecido los papeles, el dinero y también el pasaporte. Me puse a andar sin rumbo por la ciudad hasta que delante de un hotel vi un autobús de la compañía sueca Linjebuss. La guía era una chica de mi edad y se las arregló para albergarme en el hotel. Conocía a alguien que podría quedarse en casa de una amiga, probablemente ella misma. También sabía que allí había un consulado sueco, adonde yo debía ir.

En el consulado me dijeron que no me podían ayudar a seguir viaje, pero que podían devolverme a casa, vía Hamburgo. A mí no me pareció una buena solución, sino bastante embarazosa. Recurrí de nuevo a la guía, quien dijo que podría pasarme de contrabando hasta Berna, Suiza, destino final del autobús. Hube de esconderme bajo unos asientos, y en la frontera ella ofreció a los aduaneros galletas de chocolate suecas para que no se preocupasen de registrar el vehículo con excesivo cuidado. Eran tiempos de postguerra, y a los suecos se les recibía bien en todas partes.

En Berna me prestó algún dinero para que pudiese seguir viaje a Roma. El viaje era vía Lugano, y allí volví a tener una suerte extraordinaria. De repente oí a alguien que gritaba:

—Pero Sven, ¿qué haces aquí?

La voz pertenecía a una cantante de ópera ya jubilada, llamada Bjurström, que se encontraba allí porque había ido a saludar a una amiga. Por casualidad me la había tropezado un año antes en Åre, adonde yo había ido a esquiar.

En aquellos años lo que más se hacía era esquí de fondo, y una tarde oí a alguien cantando en la lejanía. Era bastante raro, así que, curioso, me fui hacia el sitio y descubrí a una mujer mayor ¡cantando ópera! Se había perdido en el bosque, le parecía embarazoso gritar pidiendo ayuda y por eso cantaba. Lo encontraba muy natural. Se alegró muchísimo de verme y de que la ayudase a llegar a su hotel.

Y ahora estaba allí en Lugano, ¡qué casualidad! Vivía en un chalé fantástico, donde me quedé aquella noche, y a la mañana siguiente me llevó en un pequeño Fiat a la embajada sueca, preocupándose de que me dieran un nuevo pasaporte.

Un día después fui a Roma y acudí a ver a Dolly, que ya había acabado Medicina y vivía en un chalé en una de las colinas con vistas extraordinarias a la ciudad. Me propuso que nos fuésemos a Saint-Moritz a caminar por los Alpes durante una semana. Evidentemente era tentador pero ya iba retrasado y, además, había que contar con mi permanente sentido del deber. Nos separamos tras un tiempo demasiado breve.

Por fin llegué a África a seguir las huellas de mi padre, en la misión de Kibunzi, que yo conocía tan bien por las fotografías. Pusieron a mi disposición un *jeep* y un ayudante, cuyo inglés era tan malo como mi francés, aunque con el tiempo llegamos a entendernos muy bien.

Mi mayor problema era que no tenía guión. El doctor Palmær había prometido que escribiría uno y me lo traería cuando yo fuese a emprender el viaje. Pero al ir a recogerlo me dijo que su esposa había estado muy enferma y que no había tenido tiempo de ocuparse del mismo. Lo único que me dio fue su bendición y el título del guión, *I fetischmannens spår**.

* Sven Nykvist (1948).

Un documental es un documental y, en buena medida se crea en la mesa de montaje. Así que dejamos los problemas para entonces... Me puse a filmar, tratando de contar la vida diaria en una misión.

El día más memorable fue el de mi veinticinco aniversario, que caía unas fechas después de mi llegada. Tenía un enorme interés en llegar a Kibunzi justo en ese día porque era donde me habían concebido, y creía que había un sentido oculto en celebrarlo allí.

Los dos médicos y doce enfermeras de la misión querían organizar un banquete para mí, el hijo de Tataniki, y me preguntaron qué me apetecía.

—Una tortilla —dije, y me miraron perplejos—. Una tortilla de huevos de cocodrilo. He oído hablar mucho de eso pero no la he probado.

Contestaron que tal vez no fuese fácil de conseguir, pero de algún modo tuvieron éxito en la búsqueda. Los huevos de cocodrilo yacen enterrados en bancos de arena junto al río, donde los calienta el sol, hasta que las crías están listas para salir del cascarón. Cuando llegué a la mesa a la hora de la cena me sirvieron la tortilla pero también había un huevo crudo en un vaso junto a mi plato. Y tenía que comérmelo.

Para pasar la noche me llevaron a una choza vacía en la que desde hacía algún tiempo no vivía nadie. Cansado y satisfecho me metí en la cama, y sentí que algo empezaba a recorrerme el cuerpo. Resultó que se habían apoderado de la cama un montón de lagartijas. Me levanté de un salto, pero las lagartijas debían sentirse tan asustadas como yo y desaparecieron. Así pude volver al lecho tranquilo.

En mitad de la noche me desperté con el estómago completamente revuelto. Debía encontrar un retrete inmediatamente. Había uno a cierta distancia y hacia allí fui corriendo. Llegué, abrí la puerta y estaba a punto de levantar la tapa cuando advertí algo raro. Encendí la linterna que me habían dado y me encontré, sobre la tapa, con una boa enroscada. Tuve una sensación escalofriante. Cerré de un portazo y volví corriendo a mi

cabaña a mayor velocidad de la que había llegado. De pronto sentí el estómago perfectamente.

A la mañana siguiente, durante el desayuno, conté las aventuras nocturnas esperando que todos quedasen horrorizados por la aparición de la boa.

—Vaya —dijo alguien con toda calma—. Ha vuelto.

Me acompañaron y le pegaron un tiro. ¡Un cumpleaños inolvidable!

La primera misión de mi padre, la de Mukimbungui, estaba en la otra orilla del río Congo y de buena gana quería visitarla. Además tenía un encargo que cumplir. Mi hermanastra Rut me había entregado un ramito de flores secas para que las pusiese en la tumba de su madre.

Para cruzar el río en barca, primero había que remar río arriba oblicuamente y después dejarse llevar por el flujo hacia la otra orilla debido a las poderosas corrientes. Tardamos más de una hora, aunque luego el camino no resultaba largo. El edificio de la misión estaba ocupado entonces por misioneros americanos, pero no habían tocado nada y se conservaban vivos los recuerdos.

La primera persona que encontré fue el jefe de una tribu que creyó reconocerme.

—¿Eres el hijo de Tataniki? —preguntó.

Respondí afirmativamente.

—¿Eres Gösta, Sven o Nils?

Le dije que me llamaba Sven.

—Aquí tienes a mis tres hijos —dijo con orgullo, y señaló a tres chicos negros que aparecían tras él con taparrabos. Se llamaban Gösta, Sven y Nils.

Empezaba a entender lo mucho que mi padre había significado allí. Emocionado, entré en su despacho y descubrí que detrás del empapelado desprendido quedaban periódicos suecos pegados. Y las sorpresas no terminaban ahí. Cuando salí a la galería con el ramito de flores para buscar la tumba de Ruth y

depositarlo en ella, ya se había extendido la noticia de mi visita y me aguardaba una pequeña multitud. Cantando un salmo sueco aprendido de memoria me acompañaron hasta la tumba. Fue uno de los momentos más conmovedores que he vivido nunca.

Recuerdo también un dramático episodio del viaje. Fue cuando al misionero Gustaf Jakobsson y a mí se nos quedó atascado el *jeep* en el barro, cerca de un barranco. Era de noche, llovía a cántaros y, de continuar así, corríamos el peligro de que el vehículo fuese arrastrado al fondo del barranco. Teníamos que buscar ayuda.

—Yo me quedo aquí —dijo Jakobsson—. Vuelve a la misión y tráete un camión. Coge a uno de los porteadores, que saben el camino.

De noche y a decenas de kilómetros de la misión, los porteadores tenían miedo a los leopardos. Por fin logramos convencer a uno, que me siguió, llorando. Sí, literalmente, me siguió, casi todo el rato llorando.

Cuando a nuestro lado, es otro quien siente miedo nos hacemos valientes, así que me envalentoné. Y para mantener alto el coraje y asustar tal vez a los eventuales leopardos, fui cantando a Evert Taube. Acababa de rodar *Maj på Malö* y sabía de memoria no sólo las canciones que utilizamos en el film sino alguna otra también.

Llegamos sin novedad, pero a las cinco de la mañana.

Unas horas más tarde ya teníamos el *jeep* fuera de peligro.

Entre los recuerdos más luminosos figuran los abundantes paseos en canoa por el río Congo, a menudo la forma más sencilla de desplazarse. Las canoas eran primitivas, simplemente un tronco ahuecado donde era obligado sentarse correctamente, pero a pesar de todo resultaba fascinante. En la parte delantera y en la de atrás se colocaba un remero y ambos iban cantando mientras dirigían la canoa entre las corrientes. Era hermoso y sugerente,

aunque el motivo de las canciones no fuera el de entretenerme, sino el mismo que tuve yo cuando cantaba a Evert Taube. En este caso eran cocodrilos los que debían mantenerse a distancia...

Otro episodio memorable sucedió al tratar de filmar las ceremonias de los bailes rituales. Solían hacerse por las noches cuando estaba todo muy oscuro. Claro que danzaban en torno a hogueras, pero éstas no daban suficiente luz para rodar. Recuerdo en particular una ocasión. Un grupo de chicas jóvenes iban a ser iniciadas en la vida adulta, bueno, más exactamente en la vida sexual. Hay que decir que aquello sí que era de un claro lenguaje erótico. Yo miraba de reojo a Jakobsson, el misionero, para ver cómo reaccionaba, pero para él eso era completamente natural. Los misioneros, que solían tener una sólida formación, mostraban un gran interés por la etnografía y aceptaban también el erotismo.

En todo caso yo quería filmar aquellos bailes, y logré ponerme de acuerdo con el jefe de la tribu para hacerlo, pero tan pronto como encendíamos las luces del camión desaparecían las bailarinas como por encanto, trepando a los árboles o como tragadas por la espesura de la selva. De todas formas, como las danzas prosiguieron varios días, pude conseguir algunas imágenes. Las monté en la versión de *I fetischmannens spår* que se iba a exhibir junto con *Kon-Tiki**, pero no encajaban bien, según Sandrew. ¡La película tenía que ser tolerada para menores!

Recuerdo también otro episodio dramático. Deseaba encontrar lugares a los que aún no hubiera llegado la misión, y Jakobsson me llevó a un poblado lejano llamado Zanaga. Para mayor seguridad nos acompañaba un viejo hechicero, Kunkulikuba, a quien todos respetaban enormemente.

Era un hombre gracioso que podía hablarnos de cuando el hombre blanco apareció por primera vez en el Congo. Él lo había vivido. Un hombre blanco con un gran séquito pasó cier-

* *Kon-Tiki*. (Olle Nordeman, 1950). En España, a efectos de extender su metraje, se añadió un prólogo donde el académico y *charlista* Federico García Sánchez presentaba el documental.

to día por su poblado, lo cual despertó una gran expectación. Esto tuvo que haber sucedido a principios de la década de 1880, y los misioneros calculaban que debía tratarse del aristócrata francés Pierre Savorgnan de Brazza, que arrebató un trozo del Congo —ese pequeño trozo que llega al mar— al británico Stanley, el cual en nombre del rey Leopoldo de Bélgica se anexionó lo que luego habría de llamarse Congo belga.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, los colonizadores europeos se disputaron las tierras africanas como lobos. Esto ocurrió a consecuencia de los descubrimientos del África interior y de sus riquezas inmensas, que describieron el misionero médico Livingstone y el periodista Stanley, éste mucho menos considerado que aquél. Parecía que aquellas riquezas estuviesen esperando a quien llegara para explotarlas. Conocí a un cacique que en su juventud había sido porteador de Stanley y podía contar muchas cosas de la crueldad con la cual éste había llevado adelante la colonización.

Pues bien, los naturales, a pesar de la presencia de Kunkulikuba sentían miedo y desconfianza. En las poblaciones no querían proporcionarnos una choza donde dormir.

Por fin le dieron a Jakobsson permiso para poner una cama de campaña junto a la entrada de la cabaña donde habían velado a un cacique muerto. Hedía. Por eso preferí dormir en la plataforma del camión. Kunkulikuba nos advirtió que podían venir leopardos y saltarían fácilmente hasta allí. Deberíamos mantener las linternas encendidas y el fusil a mano.

Por motivos obvios tuve grandes dificultades para conciliar el sueño esa noche, y de repente vi un punto rojo junto a la choza de Jakobsson. ¿Tal vez los ojos de un leopardo? Levanté el fusil, lo preparé para disparar. Pero el punto rojo no se movía. Llamé con cuidado

—Gustaf, ¿estás despierto?

Lo estaba, pero había encendido sin darse cuenta la luz roja de la linterna y era eso lo que me había asustado. Todavía hoy me echo a temblar cuando pienso en lo que pudo ocurrir si yo hubiera disparado.

Fetischmannens spår fue un corto de veinticinco minutos bastante decente, pero tardé en montarlo, porque era la primera vez que me sentaba ante una moviola, porque el material era muy abundante y también porque había vuelto ya a mi trabajo ordinario de fotógrafo. Los largometrajes tenían siempre preferencia.

Hube de esperar hasta la Navidad de 1948 para ver terminada la primera copia del documental. Los de la Missionsförbundet se mostraron satisfechos, y eso para mí era lo más importante.

Mientras tanto, Olle Nordemar, que en realidad debía haber producido la película, se había comprometido en otro proyecto bastante más emocionante, el de la expedición de Thor Heyerdahl con la balsa Kon-Tiki. En otoño de 1949 decidieron ampliar a 35 mm el material ya montado y exhibirlo en cines comerciales. El único problema era su escaso metraje: sólo duraba setenta y siete minutos.

La película se iba a distribuir en los cines de la Sandrews, y un día Anders Sandrew me vino a proponer que acortase un poco mi documental para poder exhibirlo antes de *Kon-Tiki*.

Naturalmente, me sentí orgulloso de que me diesen una oportunidad de mostrar mi película en un cine comercial, y volví a la sala de montaje. Una mañana entró Ivar Johansson. Yo había iluminado su película *Lång-Lasse i Delsbo**, por la que no sentía ni frío ni calor, igual que por el director.

—¿No te habrás olvidado de ir a la Maternidad a fotografiar un recién nacido para poder añadir la imagen que necesitamos, verdad? —me preguntó—. Esta tarde voy a hacer un pase de la copia ya montada para los capitostes de Sandrews.

—No, claro que no, cómo iba a hacerlo. —Mentí. Había olvidado completamente el encargo.

¿Qué podía hacer? No cabía la más mínima posibilidad de incluir aquella imagen para el pase de la tarde. Entonces se me

* (1949).

ocurrió una idea diabólica, y decidí gastarle una broma. En el material con el que estaba trabajando había una buena cantidad de niños recién nacidos; eso sí, negros. Cogí uno y me ocupé de que se montase en la película de Ivar, en la escena en que da a luz la esposa del párroco Landgren.

Proyectaron la película, y no pasaron muchos minutos antes de que Ivar irrumpiese en la sala gritando:

—¡Cabrón! ¡Nysil! Ésta me la pagarás.

Un poco avergonzado fui a ver a Anders Sandrew para pedirle perdón por la broma. Se echó a reír:

—Sabes, Sven, es lo único divertido de esa película.

Kon-Tiki iba a tener un estreno de gala en el cine Grand, inmediatamente después del día de Reyes de 1950, y ante eso yo estaba decidido a que mi madre fuese al cine por primera vez en su vida. Se sentía llena de dudas, pero le aseguré que no era una de esas películas pecaminosas. Por fin la convencí. En aquellos años yo era un poco *snob* y tenía un coche deportivo, un DKW, en el que fui a recogerla a Rönninge para llevarla hasta la entrada del Grand, donde, en honor a la solemnidad del día, hasta habían puesto alfombra roja. También invitaron a miembros de la familia real.

Empezaron, claro, con mi película y se sentía un buen ambiente en la sala. La película recibió un cálido aplauso al terminar. Entonces mi madre se volvió hacia mí con lágrimas en los ojos, y en su claro dialecto de Småland dijo:

—¡Dios te bendiga, hijo!

El segundo viaje

Olof Bergström y yo no habíamos abandonado la idea de tratar de hacer una película de ficción en el Congo. Durante la primera mitad de 1951 los productores de cine suecos habían declarado un parón en la producción como protesta por el paralizante impuesto sobre los espectáculos. Prácticamente no se rodaba nada. Ingmar Bergman hizo sus famosas películas

publicitarias del jabón Bris* y Olof y yo escribimos un guión, *Under Södra korset,* inspirado en los recuerdos y las notas del diario de mi padre. No se trataba de una historia espectacular, más bien era un documental dramatizado.

Anders Sandrew sabía de qué iba la cosa y asumió la responsabilidad económica. *Kon-Tiki* había sido un éxito.

Tampoco necesitaba ser una expedición grande y costosa. Sólo viajaríamos Olof y yo. Olof iba a interpretar al protagonista, un médico de misiones sueco, pero también me ayudaría en todo lo demás, entre otras cosas a grabar el sonido. Con un equipo completo de cámara, lámparas y sonido, volamos hacia Leopoldville a mediados de 1950**.

Días antes de salir, el 9 de agosto, me comprometí con Ulla Söderlind. Habíamos trabajado durante el último año en las mismas películas y desde hacía un tiempo vivíamos juntos.

Yo iba preparado, porque ya había estado allí, pero Olof sintió la misma decepción que me embargara a mí la primera vez que llegué a Leopoldville. ¿Qué tenía que ver esa ciudad moderna con el África profunda y desconocida? Lo tranquilicé con palabras de mi padre: allí donde termina la carretera empieza África. No pasaría mucho tiempo antes de que descubriera su efectividad.

Desde Leopoldville volamos hasta el puerto de Matadi, construido por un pionero sueco, cierto teniente Möller, hacia 1880. Matadi se sitúa junto a la desembocadura del río Congo y desde allí iba a salir nuestra expedición. Era también donde íbamos a equiparnos, donde pondrían un camión a nuestra disposición y nos ayudarían a conseguir cuantos permisos y licencias fueran precisos. Un misionero sueco, Ragnar Widman, nos echó una mano con todo aquello y se dispuso a acompañarnos en el viaje al interior de África, donde yo esta

* *Nota del E.:* La serie constaba de 9 *spots* realizados para AB Sunlight.

** *Nota del T.:* Aparentemente aquí el autor incurre en contradicción con la fecha que acaba de atribuir al parón de los productores (1951).

vez esperaba llegar a tribus aún en estado salvaje. Tenía la pretensión de describir a los primeros misioneros que, sólo con la Biblia en la mano, se habían atrevido a penetrar en «el continente negro».

Todo empezó bien. Cuando íbamos a ponernos en marcha recibimos la comunicación de que la lluvia se había llevado la carretera a unos cuantos kilómetros de allí, y el paso estaba cortado. Widman propuso que esperásemos, que es lo que se suele hacer en África, pero nosotros éramos un equipo de cine sueco y decidimos salir. Dicho y hecho, trasladamos el equipo a un tren que seguía aproximadamente el mismo trayecto. Con cierto asombro constatamos que algunas estaciones tenían nombres bien conocidos para nosotros: Mora, Tumba, auténticamente suecos...

Llegamos sin novedad a Malanga, que era nuestro destino. Pero nos encontramos sin transporte. Y allí no había nada que alquilar.

—Esperaremos a que nos lleve alguien; tarde o temprano pasará alguien —dijo Widman con calma.

Empezaba a comprender que debíamos haber aguardado. Widman y mi padre tenían toda la razón del mundo: allí donde termina la carretera comienza África.

No voy a contar todas las peripecias «cotidianas» que nos ocurrieron después. Tardamos un mes y medio en llegar a las últimas misiones, a Kolo y Zanaga, donde podíamos empezar a filmar. Nos ayudaron en nuestro peregrinar algunos misioneros, propietarios de plantaciones y los llamados *bush traders*, comerciantes europeos establecidos.

Los vehículos solían ser primitivos. Recuerdo un camión en el que el chófer iba sentado sobre un cajón de madera donde decía «Azúcar». La puerta se mantenía cerrada con una cuerda y cada vez que el chófer ponía el vehículo en marcha se quitaba los zapatos. El motivo era que el acelerador quedaba enca-llado tan pronto como se pisaba a fondo, y él había aprendido a solucionar el problema levantándolo con el dedo gordo.

En varias ocasiones tuvimos que atravesar ríos embraveci-

dos con los camiones alquilados sobre transbordadores igualmente primitivos. Una vez se paró el motor de uno de ellos y el río nos arrastró peligrosamente cerca de una catarata. Gracias al capitán, se logró salir del atolladero en el último minuto.

—La catarata se llama el Rápido de la Muerte —constató serenamente Widman—. Suele hacerle justicia a su nombre.

Los últimos trescientos kilómetros los recorrimos a la manera tradicional; es decir, a pie y con porteadores. El misionero Gustaf Jakobsson, a quien había conocido en el primer viaje, se ocupaba ahora de ser nuestro cicerone. Hablaba el dialecto de la zona y se convirtió en un indispensable intérprete y colaborador.

Por fin empezamos a trabajar en la película el 23 de octubre, más de dos meses después de nuestra llegada a África. Ahora sabíamos lo que significaba «el África profunda».

Nuestro guión, escrito en un despacho de Estocolmo, no era, evidentemente, una obra maestra. Hubo que cambiar muchas cosas e ir improvisando sobre la marcha, de acuerdo con las circunstancias. El miedo de los africanos a la cámara dificultaba la filmación. Jakobsson nos dijo que tenían la idea de que la cámara les robaba el alma. Curiosamente fue más fácil después de que hubiesen oído sus voces en el magnetófono. Por lo demás, los cuchillos de Mora resultaron un magnífico objeto de trueque por los distintos servicios requeridos.

De particular importancia era que estuviésemos en buenas relaciones con el hechicero de las aldeas. Nuestra presencia fortalecía su posición, y eso podíamos aprovecharlo. Por ejemplo, fue extraordinariamente útil cuando quise filmar ceremonias auténticas, danzas extáticas y adoración de fetiches. Yo no podía volver a Suecia sólo con los acostumbrados antílopes, rebaños de búfalos y hermosos paisajes.

De mi primer viaje conocía a Kunkulikuba. Ahora era tan viejo, nos explicó, que tenía que dormir con dos chicas jóvenes, una a cada lado, para calentarse. Nos ayudó mucho y, entre

otras cosas, preparó un consejo tribal a la antigua usanza que iba a tratar de lo que se podía hacer después de un largo periodo de sequía. Fue algo tan realista y se metieron tanto en la acción, que un hechicero del poblado vecino me acusó de ser el causante de la sequía. Se ofreció a matar al hombre blanco si le daban un mujer y una oveja. Por fortuna intervino Kunkulikuba y me salvó, pero durante un rato tuve realmente miedo de lo que ocurriese.

Guardo otro recuerdo de un grave peligro. Fue cuando Olof y yo estábamos acechando a una gran manada de búfalos. Lamentablemente se me escapó al levantarme torpemente por encima de la hierba de la sabana, a través de la cual nos habíamos arrastrado con la cámara y la pesada batería. La manada huyó rápidamente al verme pero, de pronto, un macho se volvió y vino corriendo hacia nosotros. En ese momento no era cuestión de filmar, sino de trepar a un árbol. Allí tuvimos que aguardar varias horas contándonos chistes y viejas historias para mantenernos de humor.

Por lo demás, nosotros mismos nos montamos una historia divertida. Sabíamos que íbamos a pasar allí la Navidad sueca y habíamos llevado adornos para el árbol, así como bengalas. Una noche nos decidimos a hacerle una broma a Kunkulikuba. Salimos sigilosamente de la choza, colgamos una serie de bengalas en el árbol que había delante de su choza y les prendimos fuego. Luego nos escondimos. Él y los otros negros saltaron de la cama y se quedaron horrorizados viendo aquellas extrañas luces que se apagaban repentinamente. Cuando se acostaron lo volvimos a hacer, pero esa vez nosotros fuimos a acostarnos también. A la mañana siguiente nos contaron muy excitados lo de las extrañas luces. ¿Podrían haber sido unas fieras desconocidas? Quedaron un tanto decepcionados cuando les enseñamos los restos quemados y les revelamos de qué se trataba.

Un suceso más dramático ocurrió cuando prometimos a una de las tribus matar —cacería que por mi parte pensaba filmar— a un gorila solitario que asolaba la zona y, se decía, había raptado a una mujer. Nos pusimos en marcha un par de

cazadores, algunos porteadores, Jakobsson y yo. No tardamos mucho en echarle el ojo al gorila, aunque sin tener posibilidades de filmarlo. Consciente de su fuerza y tamaño, daba vueltas a nuestro alrededor a una distancia de unos cincuenta metros pero sin salir de la espesura. De repente soltó un rugido, más bien un ladrido, y aquello fue demasiado para los porteadores. Tiraron lo que llevaban —entre otras cosas la pesada batería que debía enchufarse a la cámara—, y desaparecieron corriendo llenos de pánico.

Yo esperé con la cámara preparada junto a la orilla del río, allí donde suponía que aparecería el gorila. No había nada que dificultase la vista, y los otros tenían por misión atraerlo. Lo consiguieron. De pronto le vi. Se había levantado y comenzó a golpearse el pecho a su manera característica. Retumbaba la selva. Y se dirigió hacia mí agitando los brazos.

En aquel instante ocurrieron dos cosas. Primero estalló una de esas tormentas africanas, en las que uno siente realmente que se abren los cielos y, segundo, uno de los cazadores tuvo la suficiente presencia de ánimo para disparar. El gorila, en medio de rugidos terroríficos cayó al suelo, malherido. Jakobsson puso fin a su sufrimiento de un tiro en la cabeza.

Nuestro regreso al poblado fue triunfal. Los porteadores, al oír el disparo, habían vuelto y llevaban la presa. Todos salieron corriendo a recibirnos, riéndose y saltando; querían darnos la mano y las gracias. El viejo gorila macho fue colocado en mitad del poblado, y durante toda la noche estuvieron los africanos bailando a su alrededor con lanzas en la mano.

Al día siguiente querían lanzarse sobre el gorila para comérselo y adquirir así su fuerza. Pero el gorila era nuestro, éramos nosotros quienes lo habíamos matado. Teníamos pues que darles permiso.

Yo llevaba ya mucho tiempo fascinado por los tambores mágicos que los africanos utilizaban para ciertos ritos, y se me ocurrió decir que les daba el gorila si ellos me daban el tambor mágico de Kunkulikuba. Tardaron días en decidir si lo hacían o no, pero finalmente no pudieron dominar sus ansias de

carne. Una delegación con Kunkulikuba a la cabeza vino a entregarme el tambor.

—Te damos el tambor, pero te acarreará desgracias. Habita en él un espíritu maligno que constantemente tratará de liberarse de tu influencia.

Feliz por verme propietario de un objeto tan único lo acepté, y como perros hambrientos se lanzaron los pobladores sobre el gorila. Aproveché para pedirles un recuerdo más: la cabeza del gorila. Pensaba llevarme el cráneo a Suecia y regalarlo a algún museo.

Noches después tenía la cabeza del gorila en mi tienda. Yo estaba durmiendo y me desperté de repente con pinchazos por todo el cuerpo. Encendí la linterna y comprobé que el suelo y parte de la cama estaban llenos de enormes hormigas, con poderosas pinzas en la boca, que habían invadido la cabaña atraídas por la cabeza del gorila medio podrida.

Desaparecieron con la luz del alba, pero yo tuve que pasarme medio día tratando de sacarme las pinzas de las hormigas que se habían quedado incrustadas en mi piel y me produjeron dolorosas hinchazones aún al cabo de varios días. Debí haber interpretado eso como un mal presagio. Pero lo único que vi fue la cabeza del gorila completamente devorada. Ya tenía mi cráneo.

Al regresar a casa chocamos con un gran camión y recibí un fuerte golpe en el costado que también me estuvo doliendo varios días, por lo cual Jakobsson dijo:

—¡Nunca debiste haberles aceptado el tambor mágico!

—¿Quieres decirme que tú como misionero eres tan supersticioso que crees que un tambor hecho con la oreja de un elefante puede traernos desgracias? —repliqué.

—No como misionero, no, sino como «africano». En los treinta años que llevo aquí he visto la suficiente magia negra para tenerle respeto. Cuando se ha estado aquí cierto tiempo ya no se mira por encima del hombro a las religiones primitivas. Eso está reservado para los recién venidos, los fuertes de espíritu.

Lo dejé estar, y no pensé más en ello. El final de la película siguió el plan establecido y a finales del 50 o principios del 51 la habíamos acabado.

Recuerdo un episodio gracioso o, más exactamente, digno de reflexión. Uno de los negros, Mampassi, que interpretaba a uno de los protagonistas y que, por hablar un excelente francés, trabajaba también como ayudante de dirección, me había ayudado mucho. A él quería regalarle algo especial. Le dije que eligiese entre una bicicleta, una máquina de coser y una cantidad de dinero. Dudó un poco y me pidió algunos días para reflexionar. Cuando volvió, me dijo:

—Tatasven, ya he pensado. Si me das el dinero, me lo quitarán mis parientes. Si cojo la bici todos me la van a pedir y pronto se romperá. Dame la máquina de coser y se la alquilaré al sastre del pueblo. Así tengo algunos ingresos asegurados.

Compré una Husqvarna, una máquina de calidad hecha en Småland, y se la regalé.

Fuimos a Brazzaville para enviar a Suecia el negativo. Nosotros no podíamos regresar hasta que lo hubieran revelado y supiésemos que todo estaba bien. Aquello iba a durar un par de semanas. Le escribí una carta a Anders Sandrew sobre el viaje y éste pensó que un poco de publicidad no le iba a perjudicar al film. Envió mi carta al periódico *Stockholms-Tidningen*, que la publicó en su dominical del 11 de febrero.

«Cineasta sueco caza gorilas en la selva del Congo», era el titular.

Mientras seguíamos en Kolo esperando noticias de Suecia sobre cómo había salido la película, retomé una idea a la que le había dado vueltas mucho antes de iniciar el viaje: la posibilidad de continuar hasta Lambaréné y tratar de filmar a Albert Schweitzer (1875-1965), el más conocido de todos los misioneros y también el que más tiempo llevaba trabajando allí. Entonces contaba más de setenta años, pero seguía entero y activo.

De cine no quería ni oír hablar. Yo le había escrito desde Estocolmo hacía más de año y medio sin haber recibido respuesta. Más tarde supe que muchos otros lo habían intentado también, con el mismo resultado, a pesar de que algunos llegaron con grandes expediciones y aguardaron durante semanas por la zona.

Sin embargo allí vi mi oportunidad. Me encontraba a cinco o seis días de distancia de Lambaréné. Tenía cámara y negativo. Podía mandarme a paseo, pero nada más.

Desde Brazzaville le envié a Albert Schweitzer un telegrama diciéndole que salía para allí. Olof Bergström se alegró de poder ir con la expedición. Pero unos días después se sintió mal y a la mañana siguiente comprendimos que tenía malaria, un ataque muy fuerte. Hubo de quedarse en el hospital varias semanas más.

Solo con un par de porteadores seguí el viaje por la casi impenetrable selva de Mayumba. Era aterrorizadora. Los árboles, como mastodontes prehistóricos, se erguían en la pantanosa tierra, sobre nudosas y viscosas raíces aéreas. Lianas cubiertas de musgo trepaban por los troncos como gigantescas boas.

Cruzaba esta selva una cinta de barro rojizo, que algún optimista podría llamar camino. Mosquitos minúsculos, la gran plaga de estos parajes, revoloteaban formando negras pelotas a nuestro alrededor, y se metían por debajo de la ropa. Uno se volvía loco tratando de librarse de ellos. Afortunadamente el picor desaparecía al cabo de algunas horas.

Pasada la selva de Mayumba, donde la sequedad la convierte en sabana, estaba la estación comercial de Embombo. Feliz, desaparecí en un lavabo bastante oscuro y primitivo. Allí me desnudé, llené un cubo de agua y la eché en una palangana. Estaba a punto de meter las manos para lavarme la cara y el torso cuando vislumbré algo raro en el cacharro. Resultó ser una pareja de escorpiones amarillos con la cola levantada, dispuestos al ataque. Posiblemente estaban en la palangana y al recibir aquella ducha de agua fría se habían asustado.

Me quedé un instante petrificado, y luego salí como una exhalación por la puerta, ante la sorpresa de los porteadores negros, que contemplaban asombrados mi desnuda blancura, preguntándose qué pasaba.

La última etapa del viaje la hicimos en canoa por el río Ogoué, y cuando llegamos Albert Schweitzer estaba esperándonos en el muelle. Había recibido el telegrama y me daba la bienvenida cariñosamente porque conocía muy bien a mi padre. Pero nada de cine. Ni siquiera fotos. Se lo tuve que prometer.

No había, pues, nada que hacer. Me colocaron en una choza sencilla, reservada para periodistas y otros huéspedes, «Sans souci», es decir «Sin preocupaciones».

Pero eso era lo que yo tenía, precisamente: preocupaciones. ¿Qué iba a hacer? ¿Regresar tan pronto como pudiese o esperar y ver, según aconseja la sabiduría popular? Me decidí por lo último y pensé en algunas palabras que Schweitzer había escrito sobre su vida en África: «Yo soy vida que quiere vivir y estoy rodeado de vida que quiere vivir». Traté de sacar el máximo partido de la situación en que me encontraba, sentí curiosidad por el trabajo de la misión, conocí al personal y a los pacientes. Según el uso moderno del idioma podría decir que me «infiltré».

Albert Schweitzer no ponía reparos en conversar conmigo. Pronto vi que tenía muy buenas experiencias de Suecia. Me contó que venía de una familia alemana de pastores, que primero había estudiado filosofía, teología y música en Estrasburgo y en París, pero que luego sintió la vocación de misionero. También había terminado la carrera de medicina y a los treinta y nueve años se había marchado a África como médico misionero especializado en lepra.

En 1913 habría fundado Lambaréné en Gabón, que fue colonia francesa hasta 1960. Poco después estalló la primera guerra mundial y él como alemán (alsaciano) en territorio francés encontró dificultades. Las autoridades militares lo internaron durante la guerra en la capital, Libreville, y después lo repatriaron a Alemania. Cuando terminó el conflicto no tenía la

más mínima posibilidad de proseguir su trabajo de misionero en Lambaréné.

El arzobispo sueco Nathan Söderblom fue quien le salvó. Lo arregló todo para que Albert Schweitzer hiciese unas giras de conferencias con la posibilidad de dar conciertos de órgano por toda Suecia, de norte a sur, y también en otros países. Albert Schweitzer no sólo era algo excepcional como filósofo, teólogo y doctor en medicina a la vez, sino que estaba considerado como uno de los máximos intérpretes de Bach. Las colectas que se hacían durante los conciertos iban a un fondo para la reconstrucción de Lambaréné. Y en 1924, Albert Schweitzer pudo volver a la obra de su vida, dedicándose sobre todo a los leprosos.

Yo le hablaba de mi padre y de su trabajo, así como de la película que había hecho, y un día se me presentó la oportunidad. Fue el día de su cumpleaños. Albert Schweitzer iba a cumplir setenta y seis años el 14 de enero. Al amanecer me despertaron unos cánticos. Eran sus pacientes que venían de las chozas de enfermos leprosos que quedaban fuera del recinto de la misión propiamente dicho. Querían rendir homenaje a Albert Schweitzer. No pude contenerme. Saqué la cámara y me puse a filmar. Eran doscientos, tal vez más, algunos gravemente enfermos. Se apoyaban unos en otros para seguir avanzando. El doctor Albert Schweitzer salió emocionado a la galería y les dio la bienvenida. ¿Se dio cuenta de que estaba filmando? En cualquier caso, no dijo nada.

Ese mismo día, un poco más tarde, fui a ver a los leprosos para grabar aquella canción en el magnetófono. Sólo llevaba una cámara sin sonido. Cuando estaba trabajando llegó inesperadamente el doctor Albert Schweitzer, se paró y escuchó las canciones grabadas. Luego se volvió hacia mí y me dijo:

—¡Señor Nykvist, esto es realmente maravilloso!

Yo no había vuelto a sacar la cuestión de filmar ni de hacer fotografías, pero entonces me atreví a preguntarle si podría ir con el magnetófono para grabar lo que había dicho en su discurso de agradecimiento, y también si me dejaría grabar mientras tocaba el órgano. Ante mi asombro contestó que sí.

Por la noche hubo una recepción para los visitantes extranjeros. Acabó con un Albert Schweitzer declarando lo mucho que Suecia, y especialmente Nathan Söderblom, habían significado para él. Les dijo que bajasen por la mañana a la ribera del río, y allí verían una prueba de reconocimiento, el nombre que había dado a su canoa: TACK SÅ MYCKET*.

Terminó sus palabras haciéndome una reverencia y presentándome a los demás como un amigo de Suecia que estaba haciendo una película. Luego me llevó aparte y dijo que no tenía nada en contra de que siguiese filmando.

Con eso quedaba roto el hielo. Ahora había luz verde. Ya no se sentía molesto, al contrario, parecía divertirle. Recuerdo particularmente una vez que yo quería que él pronunciase un discurso pero tenía que preparar las lámparas y el micrófono y la cámara antes de empezar la filmación. Un proceso lento cuando hay que hacerlo solo. Traté de que me ayudasen sus criados negros para acoplar la batería, pero era preciso conectarla a la de un camión y saltaban chispas. No se atrevían. Finalmente, cuando todo estuvo listo, incluida la claqueta que también tuve que manejar yo, Schweitzer me pidió que esperase un poco. Quería ponerse una corbata. ¡De repente hasta se había vuelto coqueto!

Permanecí un par de semanas filmando cuanto me apeteció. Era un fotógrafo feliz cuando me marché de Lambaréné, el primero del mundo que había filmado el trabajo de Albert Schweitzer.

De vuelta en Brazzaville, antes de enviar a Suecia el nuevo material impresionado hube de esperar un tiempo hasta recibir la notificación del laboratorio.

Olof ya había regresado. Pensaba enviar el negativo en un avión de KLM, pero era imposible. Las mercancías de territorios franceses tenían que salir en avión francés. Además en

* *Nota del T.*: «Muchas gracias», en sueco.

Air France se dieron cuenta que no se habían enviado unos seis rollos del material anterior que ahora deberían ser incluidos con el nuevo.

Partió el avión y yo regresé a Kolo, una de las misiones mejor construidas y mejor situadas, sobre una meseta con vistas de kilómetros sobre los valles. Una plantación de café y un taller de carpintería la hacía prácticamente autosuficiente. Estaba invitado a descansar allí durante el tiempo de espera.

Volví tarde por la noche y me recibió mi anfitrión y compañero, Gustaf Jakobsson. Había llegado un telegrama. El avión de Air France se había estrellado en Camerún.

Todavía hoy no sé si fue la impresión de lo ocurrido lo que originó lo que vino después. El caso es que en aquel instante sentí un violento vértigo y tuve vómitos. Permanecí enfermo más de una semana, y noté que no oía bien del oído derecho.

Los doctores de Kolo no sabían qué hacer y un médico negro me hizo beber sangre de perro. Logré tragar un poco, con el resultado de que expulsé un gusano de filaria que tenía en los intestinos, pero no me ayudó demasiado en cuanto a mi enfermedad. Ésta fue diagnosticada mucho más tarde como *morbus Menière*. Se pensaba entonces que la ocasionaba un parásito. Hoy en día hay dudas sobre ello, pero se conoce esta enfermedad como difícil de curar, y causante de vértigo y vómitos, particularmente cuando el paciente se siente agotado. He tenido que acostumbrarme a convivir con ella y con un oído deficiente.

Tal vez sea el tambor, pensé aquella vez, pero rechacé la idea.

Tozudo he sido siempre. Mi padre me había enseñado, sin palabras, a no darse nunca por vencido. Tan pronto como me sentí descansado y hubo desaparecido el vértigo, volví a Lambaréné, ante la sorpresa de Albert Schweitzer.

Le conté lo que me había pasado y fue muy comprensivo, prometiendo ponerse de nuevo a mi disposición. Además me propuso un lema semejante a «Culto a la vida», que era el suyo.

—Has tenido mucho trabajo con esta película —me dijo—. Tu lema será «Culto al trabajo».

Y lo ha sido desde entonces. Tal vez haya vivido excesivamente apegado a él. En todo caso mi familia lo ha sentido así. Ellos han padecido mi pasión por el trabajo. Los que sufrieron las consecuencias.

En cierto modo fue una fortuna que volviese precisamente entonces. Yo no era el único que pretendía rodar con Albert Schweitzer, y un día antes de mi regreso había llegado el equipo de un noticiero americano. Albert Schweitzer les había explicado, lamentándose, que sólo podían filmarle los suecos, es decir yo. Era el agradecimiento que debía a Suecia.

Los americanos habían tratado de convencerlo con dinero pero sólo consiguieron una respuesta lacónica:

—Yo no he venido aquí a ganar dinero, he venido a servir a la gente.

Bueno, pues, empecé a filmar de nuevo, pero una vez más la desgracia se cebó en mí y saltó uno de los engranajes de la cámara. El destino —o el tambor mágico— parecía haber decidido que no se hiciera ninguna película sobre el doctor Schweitzer.

Ahora también él estaba decepcionado. Cuando me despidió en el muelle me susurró al oído, en un aparte:

—Si se te presentase de nuevo la oportunidad de volver, recuerda que me voy de Lambaréné el 15 de mayo... para siempre. La edad no perdona. No lo saben ni mis más íntimos colaboradores, así que no se lo digas a nadie.

Fue imposible reparar la cámara en Brazzaville. No me quedaba otro remedio que volver a Suecia. Tenía también que ver si podía salvar *Under Södra korset** a pesar de los rollos perdidos.

Volví a casa un día de marzo —sin dinero, porque los gastos ocasionados por el documental eran cosa mía—, y a un noviazgo (ocasionalmente) roto. Había dicho que iba a estar fuera cuatro meses y me había quedado ocho. El tambor mági-

* Sven Nykvist/Olof Bergström (1950).

co se lo di a la madre de Ulla, sin perversas intenciones, debería añadir. Pero ella, por si las moscas, lo guardó en el desván.

Me senté ante la mesa de montaje y días después recibía una carta.

Tercer viaje

Esa carta iba firmada por la baronesa Lagerfeldt. Presidía la asociación sueca Albert Schweitzer donde se había recibido otra del doctor Schweitzer en la que les contaba que me había dado permiso para filmarle. Ahora pretendían a toda costa que yo volviese a acabar la película. La asociación pagaría todos mis gastos, y la Sandrews se ocuparía de proporcionar la cámara.

Aquella vez no tenía demasiadas ganas. Estaba harto de peripecias y decepciones. Al mismo tiempo, tampoco quería decepcionar a los amigos de Albert Schweitzer, y mucho menos a él mismo. Por otra parte, tampoco perjudicaría a *Under Södra korset* que hiciese algunas tomas complementarias.

Así que, a finales de abril, inicié el viaje y esta vez tuve éxito. Aunque sufrí otra avería de cámara que afectaba a la perforación, yo sabía que eso tenía arreglo.

El clima era muy diferente entonces. Había pasado la temporada de las lluvias, y reinaba un tiempo seco, de mucho calor. Fueron unos días sudorosos e intensos pero Albert Schweitzer se mostró solícito y paciente. Parecía como si ahora quisiese que se documentase su obra.

Por las noches tocaba el órgano para mí. El órgano era un regalo de Suecia, y no sonaba bien. El clima húmedo lo había estropeado pero sin embargo eran instantes solemnes, con una atmósfera especial. A ello contribuía un pequeño antílope que él había salvado en la selva y que tenía en una jaula en su habitación. Mientras Schweitzer tocaba, el animal me lamía la mano.

El 15 de mayo Albert Schweitzer abandonó su amada Lambaréné. Esta vez envié el negativo en el mismo avión en que volaba él, eso debería garantizar una feliz llegada, pensé.

Una de las últimas imágenes rodadas fue la que él me pidió expresamente: la de un árbol enorme que había en la misión. Le pregunté por qué:

—Quiero que algún día me entierren bajo este árbol.

Mucho después me enteré de que está enterrado allí.

Esta vez la película llegó perfectamente a su destino. Yo me quedé unas semanas más para para completar el largometraje. También Olof pudo venir. No fue muy fácil encontrar a las personas que habíamos filmado y también fue difícil que cuadrase la luz ya que en esa temporada era completamente diferente. Fue muy laborioso completar nuestro largometraje.

Un recuerdo gracioso de aquel rodaje es el de una chica que salía en la película y ahora tenía un papel relativamente más largo. Ella se negó a rodar si ahora yo no iba a buscarla en coche personalmente. Además no quería ir sentada a mi lado sino en un sillón, en la plataforma del camión, para que todos pudiesen contemplarla, como *la estrella*.

Cansado y exhausto como me sentía tuve además uno de mis ataques de vértigo. Aquella vez pudo haberme costado la vida. Como ya he dicho, esta enfermedad va generalmente unida a fuertes vómitos y yo viajaba en el coche con Olof cuando me dio el ataque. Le pedí que parase y me lancé fuera sin mirar lo que había.

—Cuidado con los elefantes —me gritó Olof.

Como para pensar en los elefantes estaba yo. Me tiré al suelo a unos diez metros del coche, y empecé a vomitar. Pero un poco más allá había, en efecto, una manada, y con los elefantes puede pasar cualquier cosa. Lo mismo atacan que te dejan en paz. Si atacan, había aprendido que lo que no hay que hacer es correr. Y de ninguna manera trepar a un árbol. Uno debe mantenerse inmóvil y saltar a un lado en el último momento. Por razón de su peso, los elefantes tardan un buen rato en pararse y dar la vuelta, y cuando atacan de nuevo se vuelve a hacer lo mismo. Después de unas cuantas veces suelen cansarse.

El problema era que yo estaba tirado en el suelo, vomitando, y Olof no se atrevía a salir a buscarme. Un simple gesto por su parte podía poner la manada en acción.

Hubo suerte. No se preocuparon de nosotros. Después de un rato la manada dio media vuelta.

Seguí sintiéndome bastante mal, y encima tuve sendos ataques de filaria y malaria. Enfermo y agotado, regresé esta vez a casa, pero con las dos películas salvadas, que era lo importante.

Yo quería completar la película sobre Albert Schweitzer con algunas imágenes de su casa europea, en Günsbach, la misma donde su padre había sido pastor. Sobre todo ansiaba unas imágenes suyas tocando Bach en el órgano de la iglesia.

Le escribí a principios del otoño y no pareció tener nada en contra de prestarse a mis deseos. Me adelantaba una cálida bienvenida y prometía salir a recogerme a la estación. Pero cuando llegué, allí no había ningún Albert Schweitzer. Tampoco contestaba al teléfono.

Me instalé en un pequeño hotel junto a la estación, bastante desconcertado. ¿Qué había ocurrido? Pero al día siguiente por la mañana, a las seis, apareció en la puerta del hotel pidiendo disculpas. Acababa de llegar en un tren nocturno de París, adonde había tenido que viajar porque le habían elegido miembro de la Academia Francesa en sustitución del mariscal Pétain, que acababa de morir en la cárcel, acusado, después de la guerra, de alta traición a la patria. En el alsaciano Albert Schweitzer parecían haber encontrado el sustituto adecuado, un humanista alemán que trabajaba en una colonia francesa.

En el hotel nos ayudaron a llevar el equipo a casa de Schweitzer y, después de desayunar y de hablar un rato, le propuse que tomásemos un taxi hasta la iglesia para rodar las escenas del órgano. Resultó más fácil decirlo que hacerlo. No había taxis en Günsbach, y mi equipo era pesado.

Albert Schweitzer encontró la solución. En el sótano había un viejo cochecito de niño y allí cargamos el equipo y nos pusimos en marcha. El trípode lo llevaba él bajo el brazo.

Camino de la iglesia nos cruzamos con muchos periodistas y fotógrafos que habían llegado en el tren de la noche. La noticia de su elección para la Academia Francesa ya se había extendido. Sin embargo, Albert Schweitzer explicaba cortésmente que en ese momento estaba ocupado y, ante sus miradas atónitas, seguimos nuestro camino empujando el cochecito.

En la iglesia instalé el equipo para rodar la imagen que buscaba y Schweitzer tocó. Cuando acabé me dijo:

—Siéntate aquí a mi lado que voy a tocar solo para ti.

Ése sí que fue un momento inolvidable. A solas con Albert Schweitzer y Johann Sebastian Bach.

Aún habríamos de encontrarnos una vez más, y fue de manera completamente inesperada con ocasión del estreno de la película. Teníamos preparado un pase en la iglesia de Katarina después del servicio religioso. Yo hablaría un poco de la película, y el párroco Dalh ofrecería el servicio. Por pura casualidad, Albert Schweitzer llegaba a Estocolmo esa misma noche, de regreso a su casa desde Oslo, donde había dado un concierto de órgano.

Dahl se enteró de esto, y se encargó de que lo fuesen a recoger a la estación para llevarlo directamente al «estreno». He de decir que yo me sentía nervioso porque había incluido en la película imágenes y datos que había prometido no poner. Schweitzer tenía un cuidado exquisito de que no apareciese nada que pudiera interpretarse como jactancia; nada sobre sus tres doctorados, por ejemplo.

La película se iba a pasar, como queda dicho, tras el servicio religioso de la tarde y habían colocado una pantalla delante del altar. Mientras la ajustaban yo me dirigí discretamente hacia la puerta para recibir a Schweitzer, teniendo la inspiración de apagar la luz. Pude, por tanto, llevarlo a un asiento junto al mío sin que nadie notase nada.

Cuando llegó el momento de la proyección, fui yo quien puso el proyector en marcha. Creí notar que él estaba tenso frente a las primeras imágenes, pero tan pronto como llegamos a Lambaréné se le iluminó el rostro, y justo antes de que acabase la película le pedí que se adelantase y se colocara al lado de la pantalla. Lo hizo en el momento en que se encendió la luz. Fue una impresión alucinante para quienes estaban allí. Sorprendentemente tenían al mismo doctor Schweitzer junto a ellos, en carne y hueso.

*Vördnad för livet** —así había titulado la película— estaba rodada como mi primer cortometraje, en 35 mm, por tanto podía pasarse antes de *Under Södra korset*. Despertó casi más interés que el largometraje. Éste fue recibido amablemente pero con cierta solemnidad. Encontraron el argumento un poco torpe, pero también dijeron que «una de las principales virtudes de la película es que está libre de toda sabiduría de sermón y redención clerical, y también su serena dignidad y veneración por el valor de la vida en sí misma». (Jurgen Schildt en *Morgon Tidning*.)

Con todo, la película no fue un éxito de público ni económico. Recuerdo que Anders Sandrew me invitó a comer antes de haber terminado la producción y me preguntó cuánto había costado finalmente. Le mencioné la suma:

—Vaya —dijo—, eso sí que no lo recuperaré nunca.

Sin embargo, yo recuperé el dinero de mi cortometraje. Un par de años después, en 1954, fui a Los Angeles con Lennart Ehrenborg. Hicimos una película para SAS sobre el primer vuelo de Estocolmo a Los Angeles, vía polo Norte, y yo me había llevado la película sobre Albert Schweitzer con el propósito de colocarla en Estados Unidos.

Fuimos a las oficinas de una compañía cinematográfica, y la persona con la que debía hablar estaba leyendo *Life* cuando entramos en su despacho. Ni siquiera levantó la vista y siguió

* *Culto a la vida.*

leyendo un buen rato hasta que se dignó atenderme. No pude evitar preguntarle qué era lo que leía con tanto interés.

—Es un artículo sobre un hombre notable, muy interesante, Albert Schweitzer. Vive en África. ¿Ha oído usted hablar de él? Estaba pensando en mandar un equipo para filmarle. Y usted, ¿qué quiere?

Puse el rollo encima de la mesa y le contesté que la película que estaba pensando rodar ¡estaba en aquella caja!

Cinco minutos más tarde vimos el documental juntos, y media hora después ya tenía el borrador del contrato. Pretendía que firmásemos en el acto, pero Lennart me advirtió que fuese prudente, así que le prometimos ponernos en contacto con él cuando lo hubiésemos leído, y fue un consejo muy sabio. Tardamos bastante en conseguir que ambas partes nos sintiéramos satisfechas, en realidad hasta que regresamos a Suecia, pero gracias a eso fue llegando algo de dinero durante mucho tiempo, siempre que exhibían la película. Uno debe ser muy cuidadoso con la letra pequeña de los contratos. ¡Sobre todo en Estados Unidos!

A buen fin no hay mal principio. Tal vez significaba que me había librado del tambor.

En otoño de 1951, tras el regreso a Suecia, Ulla y yo habíamos conseguido reparar nuestro noviazgo y en tal situación su madre decidió devolverme el tambor. Sostenía que producía sonidos en el desván. Me fui a Ingarö, donde tenía una casita de campo, y dejé el artefacto en un cobertizo. El día de Reyes nos casamos.

Un par de meses después me ofrecieron iluminar *Barrabás*, añadiendo que tenía que volar a Jerusalén inmediatamente. De repente sentí que no debía correr riesgos innecesarios. Incluso Albert Schweitzer me había llamado la atención por haber conseguido el tambor por medio de presiones y no haberlo recibido como regalo. Había dicho:

—Después de llevar medio siglo en África he aprendido a

no despreciar la fe y la magia de los negros, aunque repugnara a la razón.

La víspera del viaje a Israel, por la noche, fui al cobertizo. Era marzo y aún había nieve en el suelo. El cobertizo estaba negro como boca de lobo, pero conseguí encontrar el tambor. A la mañana siguiente, a primera hora, me fui al Museo Etnográfico y busqué a un conservador, que lo aceptó encantado. A veces lo han expuesto y he ido a verlo. Me enteré de que es uno de esos tambores llamados gritones. En efecto, a veces produce sonidos, por las tensiones que provocan en la piel los cambios de clima. La madre de Ulla no se había equivocado y los viejos hechiceros sabían lo que hacían.

El estreno oficial de *Under Södra korset,* en programa doble con *Vördnad för livet,* tuvo lugar el día 13 de octubre de 1952. Poco después el parlamento noruego hizo pública la noticia de que el Premio de la Paz de 1952 se concedía a Albert Schweitzer. Mi corto no había tenido nada que ver con tal decisión, pero, en cualquier caso, fue una feliz coincidencia y supe con absoluta seguridad que la maldición del tambor había acabado.

Cuarto viaje

Sobre mi cuarto viaje a África y mi cuarta película sobre África voy a ser muy breve. No es una película que recuerde con alegría, y tampoco fue mía la iniciativa de hacerla.

La idea inicial partió del periodista, autor de libros de viajes y publicista, Lars Henrik Ottoson, que había escrito varios libros sobre África. A mediados de la década de los cincuenta presentó el proyecto al productor Lorens Marmstedt. La película iba a tratar del choque entre la superstición primitiva y la civilización moderna, y el interés de la historia giraría en torno a la caza de un gorila.

A mí me consideraban, por motivos obvios, experto en rodajes en África y me convencieron para que trabajase como fotógrafo y «asesor técnico». También fui el único que salí

bien librado de la crítica y no voy a negar que resultó divertido filmar «mi África» en color y Agascope. Sin duda, algo muy diferente de mis aventuras anteriores en blanco y negro y con pocos medios.

El argumento, que desde el principio no era bueno, no mejoró con la intromisión de Lorens, quien incorporó una historia de amor entre una periodista de la prensa del corazón, interpretada por Gio Petré (la única actriz sueca de la película), y un tirador belga de caza mayor. Lorens sostenía que era necesario hacerlo para poder vender la película fuera del país, pero la verdadera razón, mucho más próxima, era que estaba enamorado de Gio, con quien habría de casarse más tarde.

Nunca logramos captar buenas imágenes del gorila que daba título a la película, *Gorilla**, lo cual fue otra grave contrariedad: «Es el desenlace de una intensa tensión en la nada», escribió un crítico. «Se ve en una imagen al monstruo negro que mira desde la espesura de la selva. Se le ve subido a un árbol. Se le ve caer herido de bala y luego en el suelo muerto. Eso es todo.»

Pronto se vio que también la película caía redonda al suelo, como su protagonista, muerta efectivamente. Tal vez sintieron lo mismo Marmstedt y Ottoson. En los créditos no aparece ninguno de los dos como directores.

El rodaje trajo también otras consecuencias. Durante los meses que pasamos juntos, como es natural, conté mis peripecias de los viajes anteriores, lo cual sirvió a Ottoson para publicar en 1959 su libro *Viaje a Lambaréné: Sven Nykvist habla con Lars Henrik Ottoson.*

Honradamente, este libro es mucho más obra de él que mía, aun cuando trate de las aventuras cinematográficas que yo viví ocho años antes. A lo largo de muchos pasajes, él es el verdadero narrador del viaje. Es verdad que conocía muy bien

* (1956).

África, pero también era un periodista nato, con talento para dramatizar la realidad de los demás. Sten Bergman tuvo la amabilidad de escribir un prólogo y el libro fue muy bien recibido. Ottoson fue a principios de los años sesenta uno de nuestros primeros reporteros de televisión, y en la actualidad es director de un periódico sueco en Estados Unidos.

A este recuerdo puedo añadir el del encuentro, durante el rodaje, con un hombre que también era novelista, aventurero y periodista y a quien encantaba igualmente dramatizar la realidad, Ernest Hemingway.

Hemingway y su esposa se alojaron por un tiempo en el mismo hotel que ocupábamos nosotros durante el rodaje. Solíamos saludarnos a la hora del desayuno, nada más. Recuerdo que tenía por constumbre empezar el día con un whisky.

Cierta mañana llegó alguien diciendo que al amanecer una pequeña avioneta había tenido que hacer un aterrizaje forzoso junto a nuestro hotel. Estaba allí, con el morro clavado en la colina.

Salimos todos llenos de curiosidad, y también lo hizo Hemingway, todavía con la gran servilleta de lino blanco en la mano. Cuando llegamos al aparato ató la servilleta de manera que parecía que llevaba el brazo en cabestrillo, se colocó delante del avión y dijo a su esposa que lo fotografiase.

La foto dio la vuelta al mundo: «Aterrizaje forzoso de Hemingway en África».

Bastantes años después le conté la historia a su nieta Mariel, protagonista de la película de Bob Fosse *Star 80*, que yo ilumine. Se echo a reír de buena gana.

—Así era el abuelo. Adoraba la publicidad.

Quinto viaje

Tampoco mi quinta película sobre África, *Lianbron**, respondió a mis expectativas. Como esta vez la idea era mía y fui

* (1965).

yo quien la dirigió, he de asumir toda responsabilidad. El error estuvo precisamente en que me alejé de la idea inicial. No tenía ninguna confianza en mí mismo como guionista, y dejé que otra persona la desarrollase en el guión.

Le estuve dando vueltas mucho tiempo al pensamiento de rodar un largometraje basado en la vida y actividades de mis padres. Describiría su lucha y su vocación, sus dudas y también su fe, que nunca en ellos había disminuido. También había hablado del proyecto con mi amigo de la infancia, el artista Sigfrid Södergren, hijo a su vez de misionero y que había vivido largo tiempo en África.

Me presenté con la idea a Rune Waldekranz, a la sazón jefe de producción de la Sandrews, y me animó a que entrara en contacto con Dagmar Edquist, autora muy leída cuyos temas eran, sobre todo, descripciones de matrimonios modernos, de las que varias se habían filmado ya, y por entonces había incorporado África a su mundo temático. Algunas de las novelas se desarrollaban en aquel continente, entre otras *Den svarta systern* (La hermana negra) y *Eldsflugorna* (Las moscas de fuego). Seguro que podría ayudarnos con el guión.

Fui a verla a Malmö, donde vivía, y le conté la historia. Pero pasó lo que suele pasar cuando te pones en contacto con un escritor y le cuentas una idea: se la apropian y escriben otra cosa, bastante diferente en todo caso de lo que uno ha imaginado. Evidentemente hay que contar con eso y si no se es fuerte para imponer las propias ideas, hay que aguantarse.

Otro problema fue que Rune Waldekranz durante ese periodo ya no estaba en la Sandrews. Le habían nombrado rector de nuestra primera escuela de cine y su sucesor era Göran Lindgren. Le dije a Göran lo que pasaba, que no estaba satisfecho con lo escrito por Dagmar Edquist, pero él se inclinaba a que se hiciese la película, no tenía ninguna gana de empezar su trabajo cargándose un proyecto del cual ya se había escrito.

La historia de Dagmar Edquist tampoco estaba mal, pero no era la mía. En lugar de una pareja de misioneros trataba de una pareja de científicos que iban a África a combatir la malaria. La

pareja sería interpretada por Harriet Andersson y Folke Sundquist, y la madre de él por Mai Zetterling. Se había incorporado a mi idea original una historia de amor. El capitán noruego de uno de los barcos fluviales se enamoraba de la científica.

Göran Lindgren dijo que yo podría ajustar las cosas a mi gusto cuando estuviésemos en el rodaje, y la escritora quedara lejos. Eso suele ocurrir sin duda, todo guión es un producto a medio terminar, pero lo que no podía cambiar era la historia central. Sin embargo era eso justamente lo que había hecho Dagmar.

A pesar de todo me dejé engañar y el equipo puso rumbo a África. Conocía África, y detrás de la cámara estaba tranquilo, pero en lo tocante a la dirección de actores me sentía inseguro. Prácticamente, no lo había hecho nunca y menos frente a Mai Zetterling, cuyo impresionante debut como directora, *Älskande par**, había fotografiado yo poco antes. Era muy fuerte y muy obstinada como directora de actores.

A esto hay que añadir que Harriet y Mai estaban de morro. Algo había ocurrido entre ellas en el rodaje de *Älskande par* y durante el mío ni se dirigieron la palabra.

Terminé la película, pero la considero como una de las mayores equivocaciones de mi vida. Hubiera debido mantenerme firme y haber parado el rodaje cuando aún estábamos a tiempo. Era imposible que saliese una buena película y en efecto no salió, lo que constató unánime un equipo de críticos. Aun cuando debo añadir: sin maldad. Se hablaba de una película simpática y de buen corazón. «Lo que se siente sobre todo [ante ella] es respeto», escribió Leif Furhammar. Pero eso no vende entradas.

A mí me duraron los efectos de semejante fracaso bastante tiempo, y no he hecho más películas sobre África. Aunque por aquellos días cayó la pequeña semilla de algo parecido.

Mi amigo Sigfrid Södergren estuvo conmigo durante el rodaje. Una noche, sentados en la ribera del río Congo, me

* (1964).

señaló una pequeña isla, prácticamente una roca que emergía de la superficie del agua, y me contó que allí sólo un hombre había puesto el pie. Las corrientes que la rodean son tan fuertes que no puede atracar ninguna barca. Y me contó la historia del «hombre de la isla», que de pronto recordé de boca de mi padre cuando yo era niño. Trata de un transporte de oro que se pierde en el río Congo, y del guardián negro que sería su víctima y mártir.

Desde entonces he guardado dentro de mí esa historia casi treinta años. Tal vez la llegue a realizar un día. Mis padres no se rendían jamás y a mí siempre me ha gustado el dicho «nunca es demasiado tarde». Si uno desea de verdad algo, se puede llevar a cabo.

Sexto viaje

Por fin he podido realizar mi película sobre mis progenitores, sin necesidad de ir a África. El viaje lo he hecho siguiendo las fotografías de mi padre, su diario y el de su primera esposa, así como las cartas que intercambiaron.

La idea me vino cuando pasamos un largo periodo en Fårö durante el otoño de 1973, rodando *Secretos de un matrimonio**. Yo me había llevado las viejas fotografías amarillentas de mi padre en un gran álbum, encontrado en el desván de la Missionsförbundet. De repente caí en la cuenta que me sentía mucho más cerca de él de lo que había creído mientras vivía y comprendí que eran aquellas imágenes las que verdaderamente habían orientado mi vida. Nunca lo había reconocido antes en mi fuero interno.

Decidí hacer una película sobre sus primeros años en el Congo, ayudado por las «escenas de su matrimonio», que podía leer en el diario y en las cartas conservadas. Allí encontré a un padre completamente diferente de la figura autoritaria que yo

* *Scener ur ett äktenskap*. Ingmar Bergman (1972).

recordaba de mi infancia, y tuve una idea de lo que impulsó a aquellas personas a sacrificarlo todo, y abandonar una existencia segura en Suecia para hacerse misioneros en la peligrosa, oscura y desconocida África.

Cuando estaba filmando, trabajando sobre las fotografías de mi padre con *zooms* y panorámicas, sentí algo que llaman en inglés *enlightening,* casi como un sentimiento religioso. Fue notable.

Un poco después pude completar la película con algunas escenas cinematográficas auténticas y cierto sonido original, igualmente auténtico. Al vender el chalé de Rönninge encontré en el desván un viejo baúl de metal donde se guardaban tres rollos de película de nitrato que mi padre y su amigo Herman debieron filmar, junto a unos cuantos rollos de cera que copié inmediatamente y resultaron ser salmos cantados en la iglesia de Kibunzi.

En la película la voz de mi padre era la de Erland Josephson y Harriet Andersson incorpora a Ruth, su primera esposa muerta por sobreparto y enterrada allí tan lejos, con su traje de novia y una corona de mirto. Ambos lo hacen con delicadeza, mucha dulzura y esmero.

La televisión sueca decidió emitir *Kallelsen* el segundo día de Pentecostés, el 3 de junio de 1974, por azar, la misma fecha del cumpleaños de mi padre.

INGMAR BERGMAN Y LA LUZ

En la primavera de 1959 recibí de nuevo un ofrecimiento para iluminar una película de Bergman. Como ya he contado, en aquellos días los mejores operadores quedaban ligados por contrato a una de las dos grandes productoras, bien a Svensk Filmindustri (SF) o a la Sandrews. Como un favor, podían prestarnos a pequeñas productoras —a mí me habían dejado hasta rodar una película en Alemania—, pero lo que no se podía de ninguna manera era pasarse al «campo enemigo».

Tal vez sea un poco fuerte decir enemigo, pero el hecho es que siempre ha habido —y todavía la hay— una gran rivalidad entre estas dos productoras, de las que SF, con su tradición de la época del cine mudo, con nombres como Sjöström, Stiller y el magistral fotógrafo Julius Jaenzon se tenía como la mejor. Ser director de fotografía en Sandrews era como ser segundo operador de SF, se decía en aquellos tiempos.

En el invierno de 1959 rodé mi primera película con Carl Hoffmann en los estudios Bavaria de Munich. A finales de la primavera siguiente Ingmar iba a empezar el rodaje de *El manantial de la doncella,* en la provincia de Dalecarlia. Como de costumbre, Gunnar Fischer habría de estar detrás de la cámara. Pero se dio la casualidad de que habían cedido venta-

josamente a Gunnar a la Walt Disney. Esa productora preparaba, con Norman Foster como director, una película para niños titulada *The Silver Skates* (Los patines de plata) en la que había muchas escenas invernales.

Aquel año la primavera llegó inusualmente temprano. El rodaje se había ido trasladando cada vez más al norte y se retrasaba más y más. Gunnar no podía liberarse. Parte de la historia es que esta película nunca llegó a terminarse. Por alguna razón la abandonaron. Si dependió del clima o de otra cosa, no lo sé.

Allan Ekelund, responsable de producción de SF, me telefoneó a Munich para comentarme que Ingmar se preguntaba si yo quedaría libre después de la película alemana. Mencioné mi contrato con la Sandrews, pero añadí que estaría encantado de volver a trabajar con Ingmar. La pelota quedaba, pues, en el despacho de los directores. Sandrews dijo no. Pero... siempre suele haber un pero.

Por aquellos años también los actores permanecían atados a las diferentes productoras. Rune Waldekranz estaba interesado en que le prestasen a Bibi Andersson. Creo que era para la adaptación de la novela de Hamsun *Pan*, que pensaban filmar. No resultaba descabellada la idea de un cambio. Y lo mismo pensaba la SF.

Ingmar y yo recuperamos el contacto de *Noche de circo* casi inmediatamente. Digo casi porque justo al principio fui víctima de su conocido temperamento. Empezamos con las tomas en estudio y las solucionamos sin problemas, pero la mayor parte del rodaje tenía lugar en Dalecarlia, en exteriores.

Una de las primeras tardes iba yo a filmar a los tres vagabundos que se deslizan pegados a un muro. Se había puesto el sol, y me parecía que la luz era un poco aburrida, así que la reforcé con unos arcos para que las sombras danzasen sobre la pared.

Al día siguiente, en la sala de proyección, gritó Ingmar:

—Pero, ¡cómo coño puede haber sombras cuando se ha puesto el sol!

Después pensé que, en realidad, eso también podía haberlo dicho mientras rodábamos, pero quizá lo que ocurrió fue que justo en ese instante él —y yo también— comprendió que la luz cinematográfica y la luz real son dos cosas distintas. En todo caso es justamente a raíz de esa película cuando se iniciaron nuestras numerosas y largas conversaciones sobre la luz, su importancia y sus posibilidades.

En *El manantial de la doncella* nos contentamos con eliminar toda la iluminación artificial, todos los «efectos bellos». Formalmente esta película no se diferenciaría mucho de sus trabajos de los años cincuenta, pero a partir de *Como en un espejo** las películas de Ingmar cambian radicalmente de estilo. El haber participado en esa evolución es lo más importante que me ha ocurrido como director de fotografía.

No hay duda de que Ingmar me abrió los ojos, pero también me atrevo a decir que él encontró en mí una herramienta y un alma gemela situada en su misma onda. Después de aquella película ambos sentimos que estábamos obligados a continuar nuestra colaboración.

Por eso la ruptura con Gunnar Fischer fue, tal vez, innecesariamente brutal. *El ojo del diablo***, la siguiente película de Ingmar, una comedia de encargo de la SF, iba a ser iluminada como de costumbre por Gunnar Fischer. Yo volví a la Sandrews para trabajar con Alf Sjöberg en *El juez*.

No conozco los detalles de lo ocurrido, pero a Ingmar no le apetecía mucho *El ojo del diablo* —él ya estaba en un tipo de cine completamente diferente— y las circunstancias para una colaboración entre Ingmar y Gunnar probablemente no eran las mejores. Desde los primeros días se estropeó la relación y sé que Gunnar se sintió profundamente herido. Es indudable que él había contribuido a darle a Ingmar un prestigio internacional con la serie de notables películas de los años cincuenta. Creo que hay que interpretarlo como la rup-

* *Såsom i en spegel* (1960).
** *Djävulens öga* (1960).

tura de un matrimonio, en el que las partes van alejándose cada vez más porque una de ellas ha progresado en una dirección completamente nueva.

Lo mismo puedo decir en lo tocante a mi relación con la Sandrews, que por entonces rompí. Había trabajado muy a gusto tanto con Anders Sandrew, muerto en 1957, y Rune Waldekranz, como con muchos de los directores con quienes colaboré. Pero la manera de ver de Ingmar, y las ofertas internacionales que empezaban a llegarme, contribuyeron a que quisiese sentirme libre para desarrollarme en nuevas direcciones y elegir las películas que iba a rodar.

El arco de la luz

*Como en un espejo - Los comulgantes - El silencio - Persona**

A veces, Ingmar y yo lo pasamos mal durante esas cuatro películas en blanco y negro. Pero las recuerdo, sobre todo, como una fantástica fase de desarrollo, un viaje de descubrimientos hacia la luz.

Todas pueden ser consideradas, más o menos, como piezas de cámara. Pocos personajes, con acción limitada por espacio y por tiempo. Las veo como cuartetos de cuerda en el conjunto de la producción de Bergman. No cuentan con una orquestación grandiosa, pero están muy elaboradas rítmicamente, con tono propio, un tono donde la luz desempeña papel decisivo.

Los crepúsculos matutinos y vespertinos tuvieron gran importancia en *Como en un espejo*. Yo sostenía que la luz del atardecer y la del amanecer eran diferentes. Ingmar me escuchó y la primera semana nos levantábamos y empezábamos el rodaje a las cuatro de la mañana. Todos estaban enfadados y cansados, especialmente los actores que debían levantarse a las dos para el maquillaje. Y después de un par de insoportables días de rodaje al alba, el equipo decidió por unanimidad que las escenas del amanecer se tomasen al atardecer.

Una gran parte de la película se desarrolla justo tras la puesta del sol. Como el rodaje se realizó cerca del otoño, la noche caía rápidamente. Contábamos aproximadamente con diez minutos para rodar aquellas escenas. Para solucionar este inconveniente filmábamos las secuencias de día por las mañanas, y ensayábamos las de noche por las tardes para poder rodarlas rápidamente a la luz del atardecer. Todos se sentían agotados por semejante situación, y aguardaban allí, mirándome mientras yo controlaba el fotómetro en espera de la luz correcta. Con frecuencia teníamos preparados dos *sets*. Primero rodábamos dos o tres minutos en el primero, y luego nos trasladábamos rápidamente al segundo.

Una dificultad adicional era que en ciertas escenas nocturnas aparecen lámparas de queroseno. Los personajes cenan al aire libre y se pasean por exteriores con lámparas de queroseno. El negativo en blanco y negro no era tan sensible en aquellos tiempos, así que resultaba increíblemente complicado conseguir que las lámparas diesen la luz correcta. Finalmente tuvimos que montar en ellas bombillas eléctricas que funcionaban con baterías portadas por los mismos actores en un cinturón alrededor del estómago. Recuerdo que se quejaban de que no podían trabajar con la concentración debida porque recibían descargas eléctricas.

Desde el punto de vista técnico fue un éxito. Conseguimos ese especial tono de grafito que buscábamos, sin contrastes extremos. Nos habíamos propuesto captar por primera vez las luces y las imperceptibles sombras del crepúsculo en los veranos suecos. De los setecientos u ochocientos planos que tenía la película, rodamos con esta luz no menos de doscientos cincuenta.

Además, ésa sería la primera película de Ingmar en Fårö.

* *Såsom i en spegel* (1960) - *Nattvards Gasterna* (1961) - *Tystnaden* (1962) - *Persona* (1965).

Inicialmente había pensado rodarla en las islas Orkney, junto a las costas de Escocia, pero resultaba demasiado caro. Alguien sugirió Fårö, e Ingmar se enamoró enloquecidamente de la isla. Aquel paisaje pelado, entre mar y cielo, habría de convertirse en su casa.

A nivel internacional la película llamó la atención precisamente por ese paisaje y la especial luz nórdica. Ello contribuyó con toda seguridad a que, como *El manantial de la doncella* en el año anterior, fuese galardonada con el Oscar a la mejor película extranjera de 1961.

Cuando leí por primera vez el guión de *Los comulgantes*, rodada en el mismo otoño, creí que tenía una tarea más fácil ante mí. Se desarrollaba a la luz del día, la mayor parte en una iglesia, durante unas pocas horas.

—Esto va a ser fácil —le dije a Ingmar—. En tres horas dentro de una iglesia en pleno día, la luz no puede cambiar mucho.

Ingmar casi se enfadó.

—No tienes ni idea. Es eso precisamente lo que ocurre y eso es precisamente lo que busco. El cambio gradual, casi imperceptible, casi sin sombras.

Nos fuimos juntos a Dalecarlia para buscar la iglesia adecuada. Nos pareció que la de Torsånger era la mejor. Allí nos sentábamos entre el mediodía y las tres de la tarde observando la luz. Cada diez minutos sacaba una foto con mi Leica. Luego las pegué en el guión y ésa fue mi pauta.

No se trataba, ni mucho menos, de una película frívola y no voy a ocultar que me incorporé al proyecto como quien dice, de uñas. Después la he recordado como un rodaje pesado, con muchos momentos de irritación entre Ingmar y yo. Pero al mismo tiempo nos íbamos fundiendo de una manera extraña y para mí, como director de fotografía, esta película significa sin duda el viraje crucial, el momento en que aprendí la decisiva importancia de la reducción, aprendí a limitar toda luz artificial, toda luz ilógica. Ingmar me obligó literalmente a ser absolutamente realista en lo tocante a iluminación.

Fue también en *Los comulgantes* donde empecé a trabajar con luz indirecta y construí aquellos bastidores de madera sobre los que puse papel vegetal, que muchos han considerado como mi firma. Ahora se utiliza un tipo especial de plancha de *frigolit* que proporciona el mismo efecto. La lámpara se orienta a una de esas láminas en lugar de dirigirla hacia el actor.

Llegamos tan lejos que cuando construimos la iglesia en el estudio —por razones prácticas y por el sonido— les pedí que pusiesen un techo sobre la nave para no caer en la tentación de colocar focos arriba. El departamento de economía refunfuñó, pero conseguimos lo que buscábamos.

Lo que Ingmar buscaba era que la luz fuese siempre auténtica, verdadera. La acción se desarrolla un día nublado de noviembre con nevisca en el aire. La atmósfera es todo el tiempo opresiva. La luz, por tanto, no debía tender a parecer bella. Sólo en una escena, con Gunnar Björnstrand de rodillas ante el altar, iba a romper el sol la capa de nubes, ¡la gracia de Dios! Resultó la secuencia más difícil de todas. En un *travelling* que empezaba en la penumbra de la puerta de la iglesia debíamos seguir el rayo de sol que rompía las nubes y se deslizaba lentamente a través de las vidrieras para finalmente detenerse ante el altar. La primera vez no salió, y hubimos de repetirla unos días antes de acabar el rodaje. Fue una liberación para todos cuando lo conseguimos.

Desde el punto de vista de la iluminación *Los comulgantes* es una de las películas más notables de Ingmar, pero son pocos quienes lo perciben cuando la ven. La sencillez resulta mucho más ingrata que la luz hermosa. Nadie entiende el trabajo que hay detrás de eso. Para mí el rodaje fue como una importantísima escuela con un profesor que, a veces, me parecía demasiado exigente. Como suele ocurrir, esto se agradece después. Yo no sería el fotógrafo que soy hoy si no hubiera pasado por aquel purgatorio.

Nuestra colaboración ha funcionado mucho mejor después de aquella película. *El silencio*, hecha en el otoño del 62, pareció un juego de niños en comparación con la anterior. Aunque también ésta contaba una historia negra, tanto Ingmar como yo la recordamos como uno de nuestros rodajes más divertidos.

En su libro *Imágenes** dice Ingmar que todavía la puede vivir con cierta sensualidad cinematográfica. Creo que eso tiene que ver con el hecho de que nos diera muchas más posibilidades de contar en imágenes. *Los comulgantes* era literalmente una película agobiante. *El silencio*, un viaje por la fantasía. Además, apenas tiene diálogos.

Una vez chocamos en serio. Creo que fue la única que tuvimos una bronca de verdad. Por regla general yo daba marcha atrás. Me resulta difícil demostrar tanto la cólera como la tristeza. Lo único que hago es quedarme aún más silencioso de lo habitual.

La bronca no tuvo relación con la película. Mi madre estaba muriéndose de cáncer. Mientras nosotros rodábamos en el estudio, en concreto la escena del tren, llamaron del hospital dándome a entender que debía acudir. El fin podía ser inminente.

Obviamente fue un choque. Interrumpí a Ingmar, que estaba ensayando con los actores, algo totalmente prohibido. Ingmar se puso furioso. Le expliqué de qué se trataba.

—No te atreverás a marcharte ahora ¡en pleno rodaje! Si te vas, cabrón, ya puedes quedarte en casita para siempre —gritó.

—Si me llamas cabrón por irme a ver a mi madre que se está muriendo, no cuentes más conmigo —dije y salí dando un portazo.

Creo que ésas fueron sustancialmente las palabras, pero nos dijimos bastantes más. El equipo parecía aterrorizado. Nunca nos habían visto así.

Por supuesto, volví después de la visita a mi madre en el hospital. Fue por la tarde, y habían interrumpido el rodaje.

* *Bilder* (Tusquets, Barcelona, 1992).

Ingmar quería hablar conmigo. Parecía tranquilizado y estuvimos hablando más de media hora en el patio. Se excusó por su exabrupto, pero lo último que dijo no lo olvidaré nunca. Le caracteriza muy bien.

—Debes saber, Sven, que pase lo que pase lo más importante es siempre lo que sigue vivo. Lo que se ve en la pantalla blanca. No debe haber otra cosa para ti.

Dudo que resultase adecuado en una circunstancia tan especial como aquélla, pero esas palabras me han guiado en otras muchas ocasiones.

Bueno, aquella noche dormí mal, pero al día siguiente a las siete de la mañana ya estaba en el plató como de costumbre. Para mi sorpresa, a la primera persona que encontré fue a Kenne Fant, jefe de la SF, y lo primero que pensé fue: bueno, ahora sí que me ponen de patitas en la calle. Pero poco a poco comprendí que, por el contrario, había venido a defenderme en el caso de que hubiese bronca. La víspera, Ingmar, en pleno ataque de cólera, había telefoneado para amenazarles con todo lo imaginable.

Naturalmente, no hubo bronca. El trabajo siguió como si no hubiese ocurrido nada. Eso también es característico de Ingmar. Nunca ha sido rencoroso, y siempre se arrepiente si considera que no ha tenido razón.

Mi madre no murió aquella vez. Murió unos meses después, cuando estaba rodando con Kurt Hoffmann en Berlín. Entonces no llegué a tiempo.

Entre *El silencio* y *Persona* hay un salto de tres años, a causa de que Ingmar fue nombrado director del Dramaten, pero también de que a continuación de *El silencio*, él hizo su primera película en color, la comedia *¡Esas mujeres!** Resultó todo un fracaso, algo injusto pero instructivo, a lo que habremos de volver más adelante.

* *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (1963).

Probablemente *Persona*, más que cualquier otra película de Ingmar, nació de una crisis, de la duda sobre el significado del arte. Al mismo tiempo, yo interpreté el guión como una necesidad de liberación de las viejas formas.

En la introducción Ingmar escribió:

> Yo no he hecho un guión en el sentido ordinario del término. Lo que he escrito se asemeja más a una melodía que, pienso, con ayuda de mis colaboradores voy a orquestar durante el curso del rodaje.

Para mí, como fotógrafo, fue muy estimulante. Una vez más se trataba de una película sobre el silencio. Las imágenes adquirían valor principal. Rostros, sentimientos, atmósferas. Además, encontré la oportunidad de experimentar en varios momentos, por ejemplo en la secuencia inicial, un puro poema en imágenes.

Para el comienzo, Ingmar quería usar un viejo proyector con electrodos de carbón y yo rodé el plano con unos electrodos que al juntarlos surge la luz de ellos, imagen que hizo feliz a Ingmar. Había experimentado sobre esa secuencia en ratos libres, durante el rodaje de *Älskandè par,* de Mai Zetterling. Trabajé dos o tres semanas en ello frente a la irritación del jefe del estudio por el hecho de que gastase tanto negativo al margen del presupuesto ordinario, antes de empezar el rodaje. Pero ahora ese principio ya se ha hecho clásico. Acaba, por cierto, con una nueva imagen de la luz en torno a los electrodos, aunque esa vez se alejan uno de otro y la luz muere.

Ingmar había pensado titular la película *Kinematografi*, pero la dirección de la SF no estuvo de acuerdo. Sin embargo, pocas veces he sentido que la narración en puras imágenes fuera tan importante para él.

Luego escribiría en *Imágenes:*

> Hoy tengo la sensación de que en *Persona* —como más adelante en *Gritos y susurros*— he llegado al límite de mis posibilidades. Que, en plena libertad, he rozado ese secreto sin palabras que sólo la cinematografía es capaz de sacar a la luz.

Mientras rodábamos *El manantial de la doncella* habíamos empezado a discutir sobre el significado del primer plano, el plano medio y el plano general, llegando a la conclusión de que el plano medio es aburrido e innecesario. En *Persona* trabajamos casi exclusivamente con amplios planos generales e intensos primeros planos. En los primeros Ingmar quería una atmósfera onírica, irreal, y que, al mismo tiempo, estuviese libre de manipulaciones y de luz artificial.

Repetimos muchas tomas hasta quedar ambos satisfechos, pero sin duda es una de las películas de las que más orgulloso me siento como operador. Rara vez he sentido que colaboraba tanto a la creación del director.

Por cierto, pasado un tiempo, tras haber visto una de las puestas en escena de Ingmar en el Dramaten y elogiar su iluminación, me dijo:

—Eso es mérito tuyo.

Tan exigente como puede ser a veces, puede ser generoso en otras.

En otros aspectos, tuvimos un rodaje extraordinariamente agradable, la mayor parte en la isla de Fårö. Nos sentíamos todos tan cerca unos de otros —Ingmar, Liv, Bibi y yo— que a veces me pregunto si no sería en esta película cuando descubrí la enorme importancia de los rostros en el cine. Lo infinitamente vivos que están. Siempre ocurre de repente algo en ellos. Son matices pequeños, variaciones casi imperceptibles.

No recuerdo a quién se le ocurrió la expresión «Dos rostros y una taza de té» para caracterizarme como fotógrafo, pero la oigo hasta cuando trabajo en Estados Unidos: una película de Nykvist, *«Two faces and a teacup»*.

En su bello libro *«L 136. Diario con Ingmar Bergman»*, sobre el rodaje de *Los comulgantes*, Vilgot Sjöman describe cómo Ingmar había ido fortaleciendo su confianza en sí mismo mientras trabajaban juntos: «Supongo que muchos de sus colaboradores se han ligado a él de manera parecida».

Desde que me independicé y anduve por mi propio camino, nunca he tenido miedo si me he visto ante desafíos difíciles. Pero al mismo tiempo me sentía inseguro de mí mismo. ¿Había quedado a la altura debida? ¿Era realmente bueno lo que acababa de hacer? El trabajo con Ingmar en aquellas cuatro películas reforzó mi autoconfianza y gracias a eso descubrí la verdadera importancia de la luz, y los secretos de un rostro.

Después de aquellos rodajes casi se puede decir que Ingmar y yo nos inventamos un idioma secreto para nuestro uso particular. Si antes de comenzar la filmación habíamos decidido minuciosamente cómo debía ser la película desde el punto de vista de la iluminación y teníamos controladas las condiciones de luz en exteriores, a medida que pasaban los días hablábamos cada vez menos. Nos conocíamos, estábamos seguros el uno del otro.

SECRETOS DE UN MATRIMONIO PROFESIONAL

El color entró en el cine sueco a mediados de los años cincuenta. Ingmar Bergman tardó diez años en atreverse a usar este medio expresivo, y aún así envuelto en grandes dudas y angustia.

Yo ya llevaba bastante tiempo trabajando en color, tanto en Suecia como en el extranjero. La primera vez fue en el prólogo ligeramente paródico de *Karin Månsdotter*. Alf Sjöberg pretendía captar un tono de cuento popular o cantar de ciego, y le pareció divertido experimentar en color. No era realismo lo que buscaba. Recibió elogios de la crítica, precisamente por eso, porque suponía un juego con las posibilidades expresivas del cine.

Rodé una decena más de películas en color, la mayor parte comedias o historias sobre la naturaleza, como *Synnøve Solbakken* y *Bajo el sol de medianoche*, donde los directores buscaban sobre todo bellos paisajes, y también con el ahora un tanto olvidado Arne Mattson, que trató realmente de aprovechar las posibilidades que le ofrecía el color de manera personal y deliberada, por ejemplo en el rodaje de la adaptación cinematográfica de *Flickan i frack**. En la escenografía y en la descripción de la idílica ciudad de Wadköping, aprovechó particularmente las posibilidades del color para acentuar más los ambientes.

* (1956).

Con Arne Mattson rodé también la primera película de la serie policiaca del detective Hillman, *Damen i svart* (La dama de negro), naturalmente en blanco y negro, aun cuando la serie continuara después con el tema del color, reflejado en sus títulos *Mannekäng i rött* (Maniquí en rojo), *Ryttare i blått* (Jinete de azul), *Den gula bilen* (El coche amarillo). A lo mejor esa idea de aislar ciertos colores pudo inspirar a Bergman.

En cualquier caso no se dejó nada al azar cuando Bergman empezó a interesarse por el cine en color. Instaló en colaboración con Kodak una escuela de cine en color en la SF y tuvimos un buen número de expertos dando conferencias. Yo rodé más de 6.000 metros de negativo Eastmancolor, sólo en pruebas. Aprendimos mucho. En realidad, hasta demasiado.

¡Esas mujeres! se hizo siguiendo escrupulosamente el manual de instrucciones, y quizá ahí radicó uno de sus fallos. Se veía muerta, a pesar del maravilloso vestuario de Mago, y una escenografía que realmenta trataba de sacar partido de las posibilidades del color. Sencillamente tenía un exceso de manierismo y el contenido, considerando que se trataba de una comedia, resultaba excesivamente sofisticado. Demasiada técnica y demasiado poco sentimiento. A veces, hasta un maestro puede apuntar mal.

Bergman volvió a filmar en blanco y negro en *Persona* y a ésta le siguieron tres más: *La hora del lobo, La vergüenza* y el telefilme *El rito**, donde seguimos desarrollando el lenguaje cinematográfico del blanco y negro, y las posibilidades de la luz natural. *La hora del lobo* era, de nuevo, una película con muchas imágenes de crepúsculos matutinos y vespertinos. Entonces ya existían materiales mucho más sensibles y fue emocionante continuar desarrollando la experiencia emprendida en *Como en un espejo*. Además, en la película había sueños y demonios, lo cual siempre es un reto para un fotógrafo.

En *La vergüenza,* una de las películas más comprometidas de Bergman, que trata de una guerra y de sus efectos sobre la

* *Vargtimmen* (1966), *Skammen* (1967) y *Riten* (1968).

población civil, mi misión era conseguir un tono de noticiario cinematográfico realista, una cotidianidad gris. Prácticamente toda la película son exteriores. Desde el punto de vista de la atmósfera, se trataba de un experimento paralelo al de *Los comulgantes.*

Finalmente *El rito* era, como *Persona,* una obra de máscaras. Se hizo directamente para televisión y rodamos en nueve días después de haber ensayado cuatro semanas. Casi toda ella consistía en grandes primeros planos. Había mucho diálogo, pero, al mismo tiempo, la acción se reflejaba en los rostros. Una parte del genio de Bergman radica en que cambia su manera de trabajar según el medio utilizado. Cuanto ha hecho Bergman para la televisión no es cine para televisión, sino telecine.

Según ya he dicho, Bergman descubrió Fårö cuando rodamos *Como en un espejo.* Habló de irse a vivir allí y a partir de 1966 ésa ha sido su casa. *Persona, La vergüenza, Pasión** y *Secretos de un matrimonio* se escribieron pensando en tal entorno, aunque en la última de ellas contara más su pequeño estudio.

La historia de ese estudio es la siguiente: fue levantado junto a la finca de Ingmar para rodar los interiores de *La vergüenza* y a la vez para que el equipo tuviese un techo bajo el que cobijarse. Se trataba de una construcción provisional que habría de ser derribada cuando se hubiese terminado el rodaje de la película. Sin embargo Ingmar lo conservó, con la secreta intención de seguir haciendo cine allí, junto a su casa. En 1968 había fundado su propia productora, Cinematograph, y a partir de *La vergüenza* fue coproductor de las películas que rodaba, incluso en algunos casos el productor principal.

Pasión fue la primera que rodamos en el estudio de Bergman después de *La vergüenza.* Por diversas razones resultó un rodaje pesado. Yo llevaba encima un divorcio desgarrador. Ingmar se sentía decepcionado por la dura crítica que la izquierda

* *En passion* (1968).

—especialmente Sara Lidman— le había hecho a *La vergüenza*, cuya problemática —la violencia bajo la superficie— volvió a retomar en *Pasión*. El estreno de *La vergüenza* había tenido lugar unos días antes del principio del rodaje y fue seguido por un intenso debate. El ambiente nos afectó a todos. Éramos el mismo equipo, las mismas personas. No sólo el director sufre por las malas críticas.

A todo ello se ha de añadir que Ingmar quería volver a rodar en color, esta vez conscientemente mal preparado, según escribió años más tarde en su libro *Imágenes*. Después del fracaso de la primera película en color, que había preparado tan bien, aceptaba como un desafío la improvisación para la segunda. Pero eso no puede hacerse impunemente cuando se trata de experimentos técnicos.

Lo que de verdad pretendía Ingmar era rodar «una película en blanco y negro en color, con algún pronunciado acento de éste en una escala de tonos sumamente amenguada». La película se iba a rodar durante los meses de octubre a diciembre y quizá él creía que eso bastaría para garantizar una escala cromática atenuada. Por lo demás Farö es un buen paisaje para el color, precisamente por no tenerlo demasiado. Pero el negativo era tan sensible que las imágenes amenazaban con resultar demasiado hermosas y resplandecientes. La reducción cromática debía hacerse durante el etalonaje en el laboratorio, y allí si que yo no había tenido tiempo de hacer prueba alguna.

Todo ello volvió a crear irritación entre nosotros, Ingmar volvió a sus habituales problemas de estómago, y yo seguía a vueltas con el oído que me provocaba vómitos y accesos de vértigo.

Al mismo tiempo me fascinaba la tarea: intentar otro tipo de cine en color. Todos los fotógrafos tenemos una deuda de gratitud con John Huston, por haber sido el primero que se atrevió a experimentar con el color. Tanto en sus películas *Moulin Rouge*, como en *Moby Dick* o *Reflejos en un ojo dorado** trabajó con reducciones cromáticas conseguidas posteriormente en el laboratorio. Para hacerlo, además de contar con una visión personal, hubo de armarse de valor ante círculos tan conservadores como los de Hollywood, donde se disfruta volcando todo el color posible sobre el espectador.

* *Reflections in a Golden Eye* (1967). Las fechas de las anteriores son 1952 y 1956, respectivamente.

Yo tuve el privilegio y la ventaja de rodar una película con Huston algunos años antes, y habíamos hablado bastante sobre el tema, aunque no se había presentado aún la ocasión de ponerlo a prueba. Ahora tenía esa oportunidad.

Creo que en gran parte conseguimos lo que buscábamos. La película ofrece una escala cromática apagada, espartana. En la secuencia final la imagen literalmente se diluye. Ya no queda color alguno.

Visto con ojos de hoy no parece gran cosa. Ahora existen negativos de otra clase, y posibilidades técnicas muy diferentes. Pero lo que hicimos entonces creo que funcionó para la historia narrada, y eso es lo importante.

En los pocos años vividos en Fårö, Ingmar Bergman se había prendado no sólo del paisaje sino también de la gente de la isla, y durante los rodajes comenzó a hablarnos de un documental que describiría ambos aspectos. Yo ya había hecho mis documentales sobre África así que no resultó difícil convencerme. Fue maravilloso poder trabajar una vez más en completa libertad, sin un gran equipo y sin urgencias, prácticamente solo con la cámara e Ingmar. Rodamos en 16 mm, a lo largo de breves periodos, en 1969. Se estrenó en televisión el día de Año Nuevo siguiente. Una película sin pretensiones, y un recuerdo luminoso.

A continuación vino *La carcoma**, una de las películas menos inspiradas de Ingmar, rodada con dinero norteamericano. Recuerdo el día en que vimos por primera vez la copia *standard*, en el laboratorio. Ingmar me pidió que me quedase cuando se fuesen los otros.

* *Beröringen/The Touch* (1970).

—Bueno, Sven, la película no es buena, como ya sabíamos tú y yo, pero tengo una idea para otra, algo que he soñado. Veo un camino y una chica que se dirige hacia una casa grande, un edificio con aspecto de palacio. Va con ella un perrito. Dentro de la casa hay una habitación grande y roja donde aparecen sentadas tres hermanas vestidas de blanco, cuchicheando. ¿Crees que de ahí saldría una película?

—Si alguien puede hacerlo ése eres tú —contesté—. Son imágenes agradecidas.

—Ahora son las cinco y estamos a 4 de abril. Prométeme que vendrás a mi casa dentro de dos meses, el 4 de junio. Entonces te daré el guión. Apúntalo, para que no se te olvide.

Lo prometí y, puntual como siempre, Ingmar me llamó el 4 de junio a las cinco de la tarde para decirme que el guión estaba listo.

—Lars Owe Carlberg (su jefe de producción) te llevará mañana a casa una copia. Quiero que me llames tan pronto como lo hayas leído.

Se trataba de *Gritos y susurros**.

Ese rodaje constituye uno de mis recuerdos más queridos. Creo que cuantos trabajamos en la película teníamos la sensación de que iba a ser una obra maestra. Filmábamos en Taxinge-Näsby, las afueras de la encantadora ciudad de Mariefred donde nos alojábamos, y había un fantástico compañerismo. Vivimos realmente la película.

Además, Ingmar mantuvo durante todo el rodaje un humor deslumbrante. Acababa de enamorarse de Ingrid von Rosen, con quien después se casó, y eso influía sin duda. Las preocupaciones y la felicidad amorosas desempeñan siempre algún papel en los rodajes cinematográficos.

En aquella ocasión íbamos bien preparados en lo tocante a la problemática del color. El rojo resultaba un factor determinante en la historia. En el guión se explicaba que simbolizaba el

* *Viskningar och rop*. Ingmar Bergman (1972).

interior del alma. Era tan inesperado como excitante. Por lo general gusta asociar el color rojo con la vida y la sangre.

Previamente Ingmar y yo realizamos pruebas con todo lo que se podía probar, en exteriores e interiores, muebles y empapelado de las paredes, ropa y maquillaje. Éste alcanzaba una importancia particular debido a la preponderancia del rojo. Podía reflejarse con excesiva fuerza sobre los rostros.

Esa minuciosa planificación era, entre otros aspectos, lo que distinguía a Ingmar Bergman de la mayoría de realizadores. Por regla general, exigía dos meses de tiempo para llevarla a cabo. Empezaba con la lectura del guión, en la que todos los responsables artísticos teníamos que estar presentes, y a menudo nos marchábamos para disfrutar de unos días en paz. Además, repasaba el guión con cada uno: con el fotógrafo, el decorador, el figurinista, el maquillador. Nada quedaba al azar.

Cuando empezaba el rodaje ya sabíamos todos lo que teníamos que hacer. Por eso los rodajes iban siempre deprisa y no solían exigir horas extraordinarias. Hicimos *Gritos y susurros* en cuarenta y dos días, a pesar de que la iluminación era singularmente complicada debido al juego de colores y porque, como de costumbre, no podíamos utilizar luz artificial. Toda la luz tenía que ser auténtica.

Facilitaba el trabajo la circunstancia de que Ingmar casi siempre rodara sus películas en otoño, cuando desaparecen los violentos contrastes del sol. No hay estación que tenga una luz tan atenuada y tan hermosa.

Resulta difícil engañar a Ingmar. Todo lo ve y todo lo sabe porque antes se ha molestado en averiguarlo todo. Sin embargo durante aquel rodaje conseguí mantenerle engañado bastante tiempo.

Ingmar no es amigo del *zoom*, un objetivo del que se suele abusar para obtener determinados efectos. Del plano general se pasa rápidamente a uno primerísimo sólo con girar la lente. Nos habíamos prometido no utilizar el *zoom* en el rodaje de *Gritos y susurros*, aunque yo llevaba uno, porque también es verdad

que resulta muy útil para saber con rapidez qué objetivo es el más adecuado en cada caso.

Pero dio la casualidad que disponíamos de un *zoom* magnífico, y se me ocurrió jugar un poco con él. Ayudándome con la mano izquierda lograba ligeros movimientos de acercamiento casi imperceptibles, y si giraba al mismo tiempo que movía la cámara, Ingmar no lo descubría. Como él parecía satisfecho del resultado opté por no decir nada.

Sin embargo, algunas veces él se preguntaba:

«Qué raro. No recuerdo que moviésemos la cámara en ese plano.»

Por fin descubrió el pequeño truco. Lo notó cuando vio que yo movía la mano izquierda para girar el objetivo, cosa supuestamente prohibida. Sin embargo no se enfadó, como yo habría imaginado. Simplemente me recordó que nos habíamos puesto de acuerdo en no utilizar el *zoom*.

—Pues parece que funciona bien —repliqué—; porque hasta ahora tú lo habías interpretado como un movimiento de la cámara.

Cualquier herramienta es buena bien utilizada. *«Less is more»* tenía yo por lema en muchas ocasiones. Y también podía servir con el *zoom*.

En términos generales se puede decir que Ingmar confía mucho más en su ojo e intuición que en los medios técnicos y otro tanto cabe decir de mí en muchos aspectos. Por ejemplo, utilizo muy poco el fotómetro. Me basta la propia sensibilidad para saber qué va a ser correcto. Sólo es una cuestión de experiencia.

En la actualidad casi todos los directores utilizan una cámara de vídeo paralelo para comprobar las tomas. Ingmar se niega a utilizarla. Para él lo fundamental es el contacto emocional, visual, con los actores. Y le gusta sentarse lo más cerca posible de la cámara.

Esto solía acarrear algunos problemas. Él y el foquista, que es el responsable de la definición de la imagen, se pegaban por el sitio idóneo. Ingmar era tan delgado entonces que podía meterse incluso entre las patas de la cámara, y sentarse en el suelo, justo debajo del objetivo. Allí parecía feliz, aunque recuerdo lo irritado que le ponían las viejas cámaras Debrie, no especialmente silenciosas. Le impedían concentrarse.

Después de *Gritos y susurros* rodé con Conrad Rooks en la India y con Volker Schlöndorff en Alemania*. Desde ese momento yo trabajé alternativamente junto a Ingmar o en el extranjero, con algunas películas suecas entre medias. Me agradaba ese ritmo.

En el otoño de 1972 le tocó otra vez a Bergman, esta vez con algo muy diferente, la serie de televisión *Secretos de un matrimonio***, producida por la empresa de Ingmar, Cinematograph. Cuando se es su propio productor siempre se cuida más el dinero, y como Ingmar sólo tenía hecha una preventa a la televisión sueca, nos preguntó a Liv Ullmann, Erland Josephsson —los dos protagonistas— y a mí, si nos apetecía invertir nuestros honorarios a cambio de ser copropietarios de la película. Erland y yo aceptamos, pero Liv no quiso correr riesgos, y prefirió recibir un modesto salario. Más tarde tendría motivos de arrepentirse, pero de esto hablaré en otro capítulo.

También *Secretos de un matrimonio* conllevó un rodaje feliz —aun cuando a veces entre Ingmar y Liv, que no conservaban ya su relación íntima, saltaban chispas. Recuerdo un episodio a principios del rodaje. Erland, Liv y yo aguardábamos en un coche-caravana durante un descanso cuando Liv exclamó de pronto:

—¡Ahí van mis botas!

Era que Ingrid, la nueva esposa de Ingmar, seguramente por casualidad, se había puesto las botas de Liv, olvidadas en el antiguo domicilio conyugal.

Saltaban así los celos, despertados por un detalle ridículo,

* *Siddharta* (1971) y *Strohfeuer* (1972), respectivamente.

** *Scener ur ett äktenskap* (1972), explotada comercialmente en buena parte del mundo como un film más.

como suele ocurrir. Herida, Liv salió corriendo para esconderse en un enorme arcón de madera con tapa que había en el estudio, y luego se negaba a salir. Ingmar, con gran inteligencia, no se enfadó, pero tardamos bastante antes de poder empezar a filmar de nuevo.

La serie se rodó en Fårö, en el pequeño estudio de *La vergüenza*, sin desmantelar aún. Éramos un equipo muy pequeño y todos vivíamos en casa de Ingmar o en sus cercanías. Eso creaba la misma intimidad entre nosotros que la que había en la historia de la película, y no teníamos problemas de tiempo libre. Ingmar cuenta con su propio cine en Fårö, y una amplia filmoteca. Además, como ya he dicho, me había llevado las fotos y transparencias de mi padre, y había empezado a preparar una película con ellas.

Un signo de la nueva conciencia económica que se le había despertado a Ingmar era que también quería hacer esta película en 16 mm. En 1969 habíamos rodado *Fårödokument* en 16 mm y ahora quería repetir el experimento, *solo* para televisión. Yo no tenía nada en contra. Los espacios en que íbamos a movernos eran estrechos, y la cámara de 16 mm es mucho más manejable.

Lo peor era que Ingmar creía que nosotros también podíamos acabar esta película en cuarenta y dos días, pero ahora no se trataba de una pieza de cien minutos sino de seis segmentos de cincuenta minutos, es decir tres veces más. Claro que había muchos diálogos y muy largos, pocos personajes y menos decorados, pero a pesar de todo... Sin embargo, decidimos intentarlo.

Todo eso significaba, en principio, realizar casi un episodio por semana. Convinimos ensayar lunes y martes sólo Ingmar, los actores y yo sin cámara. El miércoles por la mañana empezábamos los ensayos de cámara. Nuestro afán era utilizar cada rollo al máximo, es decir, conseguir tomas continuadas de diez minutos, durante las cuales yo tenía que mover la cámara y mover el *zoom* —por entonces el *zoom* ya era una herramienta aceptada— y adecuarme a la iluminación prevista. Como siempre, actuaba también de segundo operador, así que me sentía abrumado por el peso de tanta responsabilidad.

Intentamos trabajar con dos cámaras, pero tuvimos que dejarlo. Es difícil iluminar para *una* cámara móvil; para dos, casi imposible. Además a Ingmar le parecía que perdíamos concentración. Lo que él quería conseguir era una absoluta densidad en la narración visual, así como en la interpretación. Contábamos con la experiencia de *El rito*. No existe la menor duda de que a Ingmar le fascinaba la televisión, aquel nuevo medio que tanto público estaba robando a las salas. Ingmar siempre ha sido curioso, y ahora quería probar cómo era eso de hacer películas para la gente que prefería quedarse en casa, ese público de mediana edad que no va al cine y opta por los culebrones. Quería llegar a ellos a su manera.

A veces, cuando todo salía bien, llegamos a sacar veinte minutos de película «útil» al día; pero luego Ingmar las montaba a su aire para conseguir un ritmo más rápido. Siempre existe el peligro de que las tomas largas también parezcan largas a los espectadores, en particular si se trabaja mucho con primeros planos, como hacíamos nosotros en esta película.

Para ciertos directores esas tomas de diez minutos de largo se convierten en un fin en sí. Quieren exhibir lo mucho que saben. Entonces hay que aplicar la clásica receta: *«Kill your darlings!»**. Ingmar nunca ha tenido dificultades para aplicarla.

Secretos de un matrimonio se convirtió en el mayor éxito de público de Bergman, un tema diario de conversación en los hogares suecos desde que la serie empezó a emitirse en la primavera de 1973. Parece ser que hasta influyó en la estadística de divorcios. Muchos que habían esperado largo tiempo dieron por fin el paso.

Pronto pudimos comprobar que el interés del público también era internacional. Por eso los americanos pidieron una versión para cine. Más corta y en 35 mm. A Ingmar eso no le

* En el lenguaje de los montadores podría traducirse como: «¡Hay que cortar a tiempo, caiga quien caiga».

hacía mucha gracia, y yo estaba horrorizado. Habíamos filmado la serie para televisión en 16 mm, en formato 1:1,33. Ahora pretendían exhibirla ampliada hasta 1:1,66. Comprobé las pruebas del laboratorio. Como había supuesto, se cortaban las imágenes quedando unos encuadres desproporcionados y presentaban además un «grano» notorio. Llamé a Ingmar y le dije que no podíamos aceptarlo.

—Hay veces en que la cara queda cortada por la mitad de la frente y, si se proyecta con subtítulos, éstos taparán la boca. En mi contrato pone que sólo se podrá exhibir como película de 16 mm.

Hubo un largo silencio al otro lado de la línea. Un hombre endurecido —ahora su propio empresario—, contestaba cansino:

—¿Recuerdas que eres coproductor? No se trata de calderilla. Tú tienes el diez por ciento de la película.

Sin embargo, yo temía más que nada por mi reputación de fotógrafo. Me acababan de dar un primer Oscar por *Gritos y susurros*. ¿Qué pensarían de mí?

Durante un tiempo fui dando excusas a cuantos conocidos me encontraba. Todos se encogían de hombros. El contenido les había parecido tan absorbente que no repararon en los defectos técnicos. ¡También eso fue instructivo!

Por otra parte la técnica puede darnos sorpresas. Suele hablarse de algo que llamamos «enfoque gris». Significa que un cierto «grano» resulta atractivo cuando se amplía el negativo. Las que han sido hasta entonces imágenes «blandas» en 16 mm quedan de pronto perfectamente enfocadas en 35. Siempre se aprende algo nuevo y mi etalonador en el laboratorio, Nils Melander, es un genio en su campo.

Un amigo y colega, Vilmos Zsigmond, organizó una cena para mí y cuatro fotógrafos más aprovechando el estreno del film en Los Angeles. Me contó que habían hecho apuestas entre ellos. Dos creían que se había rodado en 16 mm, y los otros dos que lo habían sido en el formato usual de 35 mm.

Era, sin duda, una buena nota tanto para mi trabajo de fotógrafo como para el de mi etalonador Nils, y no pude dejar de contárselo a Ingmar cuando volví a Suecia. Ojalá no lo hubiera hecho.

—Magnífico —dijo—. Eso significa que podemos continuar rodando con la cámara de 16 mm. Creo que es mucho más ágil.

Me mordí la lengua por haber presumido, y las dos producciones siguientes se hicieron en 16 mm. Nuestra experiencia de *Secretos de un matrimonio* resultó muy útil para ambos.

Primero fue *La flauta mágica**, encargada y producida por la televisión. Sabíamos desde el principio que la iban a ampliar y pudimos adaptarnos a esa situación, calculando los encuadres para que aguantasen el formato de cine. Además había en aquel momento un negativo Eastmancolor que toleraba la ampliación especialmente bien.

Filmamos *La flauta mágica* como una película convencional, aun cuando para mí no lo fuese tanto ya que durante años había trabajado con luz realista. Ahora íbamos a rodar una ópera del siglo XVIII, la más juguetona de Mozart, llena de animales fantásticos y figuras mitológicas. Por eso Ingmar quería que nosotros también fantaseásemos y jugásemos con el color, que trabajásemos con luz coloreada y diferentes filtros, casi lo opuesto a cuanto habíamos hecho hasta entonces.

Constituyó un reto tanto para Ingmar como para mí, aunque a él le divirtiera más aquella iluminación. Quería que los cambios de color se produjesen al compás de la música, grabada de antemano. Siempre es preciso trabajar así cuando se filma una ópera. La música implica un punto de partida. A veces no disponíamos de muchos segundos cuando había que cambiar la luz radicalmente en la misma toma. No cabía utilizar un fotómetro. Temía que guiarme sólo por sensibilidad e intuición.

Uno de los aspectos más estimulantes y enriquecedores del trabajo con Ingmar es que nunca tiene miedo de los experimentos y pretende siempre desarrollar el idioma cinemato-

* *Trollflöjten* (1974).

gráfico. Se ha escrito infinitamente sobre el contenido de sus películas —algo de lo que tal vez les sea más fácil hablar a los críticos— pero creo que se ha dejado de lado otra cosa muy importante: *cómo* cuenta Ingmar ese contenido, *cómo* presenta aquel mensaje. Su grandeza radica también en que lucha por renovar el lenguaje de las imágenes.

Mi experiencia de *La flauta mágica* hizo que me sintiese mucho más libre cuando volví a la iluminación realista. Tenía la sensación de que tal vez antes había sido demasiado austero y demasiado riguroso. Los filtros y la luz coloreada pueden ser especialmente útiles hoy, cuando el negativo ha llegado a ser tan sensible que las imágenes realistas corren el peligro de parecer demasiado hermosas.

El éxito de *Secretos de un matrimonio* en la televisión hizo que Ingmar se propusiese continuarlo con otra serie, *Cara a cara... al desnudo**. Desde el punto de vista del público tuvo menos éxito, pero a raíz de su exhibición en Estados Unidos, tanto Ingmar como Liv fueron nominados para el Oscar.

Liv Ullmann es una actriz fantástica. He trabajado con ella en una decena de ocasiones. Cuando la he visto actuar me he llegado a olvidar de la cámara. Me conmueve enormemente. Recuerdo durante el rodaje de *La hora del lobo,* un gran primer plano de cinco minutos. Me emocionó tanto que se empañó el visor y no podía ver porque tenía los ojos llenos de lágrimas. Precisamente en aquella toma se produjo un pequeño fallo técnico, pero también a Ingmar el fallo le dio igual: mandó a paseo la perfección y se quedó con el sentimiento. Liv tiene un carisma que atraviesa la coraza de acero de la cámara.

La hora del lobo también fue exhibida comercialmente en Estados Unidos. Yo ya estaba preparado y me adapté a ello. Como Ingmar, tengo la sensación de que no se puede trabajar *en contra* de una evolución aunque eso implique ciertos compromisos para el iluminador. Lo he discutido frecuentemente con algunos colegas. Muchos sólo conceden valor a los que se hacen para el cine; es para éste por lo que uno crea imágenes.

Yo he rodado más de 120 largometrajes y la mayoría de los mismos ya no se exhiben en ninguna sala, pero si abro el programa de televisión de la semana próxima encuentro con frecuencia que emiten uno o dos de ellos. Las películas existen, aun cuando lleven una vida distinta de aquella para la que se crearon.

La hora del lobo fue la última película que hizo Ingmar en Suecia antes de su involuntario exilio de cinco años. Sobre ese asunto han escrito el propio Ingmar y muchos otros más. Lo que más me chocó es que no influyese apenas en su quehacer cinematográfico. El trabajo de planificación no iba sobre ruedas porque a Ingmar le faltaba su equipo de costumbre, pero tan pronto como empezaba el rodaje a Ingmar se le veía como siempre: concentrado, enérgico y exigente.

El entorno alemán no le molestaba en absoluto. Un estudio es un estudio, aunque sea más grande. También contribuyó a ello que yo me encontrara como en casa en los estudios de Bavaria tras haber rodado allí varias películas alemanas. De hecho tenía ya un equipo de cámara y eléctricos que consideraba «mío». Claro que, por desgracia, hube de cambiar a la mayoría de ellos, entre otros al jefe de eléctricos, por las consabidas manías de Ingmar.

En aquellos tiempos no existía la dirección por ordenador de los focos del techo del plató, y todas las mañanas unos cuantos eléctricos trepaban a tan singular puesto de trabajo para pasar allí, por regla general, la mayor parte del día. Ni siquiera bajaban a comer sino que se les subían por medio de una grúa de cámara el almuerzo y unas cajas de cerveza. Era esto de las cajas de cerveza lo que, sobre todo, inquietaba a Ing-

* *Ansikte mot ansikte* (1975).

mar. Y realmente eran muchas. Una compensación por la incomodidad del lugar donde operaban.

Hicimos dos películas juntos en Munich. *El huevo de la serpiente* fue la primera*. La rodamos en color, de noviembre de 1976 a febrero de 1977, y sería desde el punto de vista del rodaje la película más grandiosa de Bergman hasta entonces. Entre otras cosas, reconstruimos en el patio del estudio una calle completa del Berlín de los años treinta. Aún sigue allí —como atracción turística— y se llama Bergman Strasse. Fassbinder la utilizó en la serie de televisión *Berlin Alexanderplatz*.

Dos años después, a finales del otoño de 1979, hicimos *De la vida de las marionetas***, para la televisión alemana, aunque internacionalmente se exhibiera también como película de cine. Se parecía un poco más a los films «de cámara» suecos y se rodó en blanco y negro, a excepción del comienzo y el final que se filmaron en color. Como iba destinada a la televisión, utilizamos negativo en 16 mm, que no me entusiasmaba según ya he dicho, pero Ingmar gustaba de ese formato «antiguo».

Un matrimonio implica también tensiones. Sus componentes se desgastan mutuamente, se irritan. Esto no tiene por qué tener nada que ver con el amor. Lo mismo ocurre con los matrimonios profesionales, y aunque las partes sean equiparables, una de las dos suele ser la más fuerte. No puedo negar que en nuestro matrimonio laboral Ingmar era la parte más fuerte.

Solíamos estar de acuerdo en todo, pero a veces no ocurría así y para mí era difícil aguantar su agresividad. Entonces me callaba. Pero también yo tenía mi tozudez, y a veces hacía como que no me enteraba, echando la culpa al mal oído para salirme con la mía.

—Qué cabrón es este Sven —exclamaba en esos casos Ingmar—. Dice que no oye, pero ¡coño que si oye!

¡Y entonces estallaba la gran carcajada!

* *Das Schlangenei/Ormens ägg/The Serpent's Egg* (1976).

** *Aus dem Leben der Marionetten* (1980).

SALGO AL MUNDO

Mi primer trabajo en el extranjero fue la película de Kurt Hoffmann *Der Engel, der seine Harfe versetze*, rodada en los estudios Bavaria, de Munich, entre 1958 y 1959. Lo mejor de ella fue el título.

Durante los cuatro años siguientes hice cuatro títulos más con Hoffmann. La más destacable fue una adaptación de la pieza de Dürrenmatt *Die Ehe des Herrn Mississippi*; la peor, un musical con Caterina Valente, *Schneewittchen und die sieben Gaukler** donde se esquiaba y se cantaban canciones tirolesas. Con ello no quiero decir nada negativo de Caterina, de la cual me hice muy amigo. Aún nos enviamos felicitaciones navideñas. Ninguna de aquellas películas dejó huella en la historia del cine, y ninguna de ellas se distribuyó comercialmente en Suecia.

La historia de la gente de cine puede ser a veces cruel. Si buscamos a Kurt Hoffmann (1910-) en diccionarios de cine internacional, en muchos de ellos no encontraremos ni siquiera su nombre, a pesar de que hizo más de cuarenta películas después de la segunda guerra mundial. La mayoría de ellas fueron comedias, y algunas con Liselotte Pulver —también una actriz

* (1961) y (1962), respectivamente.

olvidada— obtuvieron gran éxito, sobre todo la muy romántica *Piroschka* (1955).

En aquella película el hermoso paisaje desempeñaba un papel importante y, posiblemente, fue porque yo acababa de hacer *Synnøve Solbakken* y *Bajo el sol de medianoche* —esta última, coproducción sueco-alemana—, por lo que me ofrecieron filmar con Hoffmann. En ambas mi fotografía había sido muy elogiada.

En cualquier caso, resultó muy excitante recibir una oferta del extranjero, y Hoffmann, en aquellos años, tenía buena fama, aunque se le consideraba un director preferentemente comercial, uno de aquellos que se daban buena maña con los gustos populares y que tenían un público fiel antes de que la televisión adquiriese la fuerza que tiene hoy. Yo estaba acostumbrado a trabajar con algunos de ese tipo en Suecia, como Schamyl Bauman o Ivar Johansson.

Además Kurt Hoffmann tenía un padre famoso, sobre quien era muy interesante hablar con él: Carl Hoffmann, el legendario fotógrafo de Fritz Lang en producciones mudas como *El doctor Mabuse, Los Nibelungos* o *Fausto**. Había, pues, intereses comunes y nos entendíamos bien. No puedo decir que sus películas me hicieran crecer como fotógrafo, pero me acostumbré a trabajar con equipos más numerosos y con mayores recursos. Los estudios Bavaria eran entonces los más grandes de Europa. Lejos estaba de imaginar que unos años más tarde iba a trabajar en ellos con Ingmar Bergman.

En los años sesenta trabajé también con otros dos directores en Alemania. Así firmé la foto del debut como realizador del actor vienés Maximilian Schell, *Erste Liebe* (1969), que tampoco se exhibió en Suecia. Sin embargo sí la pasaron en los cines de Estados Unidos. Por entonces Maximilian contaba allí con un

* *Nota del E.: Doktor Mabuse* (1922), *Die Nibelungen* (1924). En relación con *Faust* (1926), Nykvist se equivoca de director ya que fue hecha por F. W. Murnau.

gran renombre gracias a sus papeles en varias películas americanas. Su interpretación en *¿Vencedores o vencidos?**, de Stanley Kramer, le había valido un Oscar en 1961.

Erste Liebe se basa en una novela de Turgeniev y es la historia de un joven que contempla la decadencia de la sociedad circundante mientras vive su primer amor. El tema me gustaba mucho y la acción, inteligentemente, se había trasladado a 1915, durante la primera guerra mundial, pero se me atragantó el director. Parecía un tipo muy seguro de sí mismo y carecía de humildad, era duro con todo el mundo. Hasta se imaginaba que sabía iluminar y llegó incluso a rodar una serie de paisajes. Cuando se proyectaron ante el equipo cayó en la cuenta de que no se podían utilizar. Después de eso confió más en mí y hasta me permitió experimentar un poco, algo a lo que se prestaba la historia. Los llamados *fog-filter* no existían entonces, pero se me ocurrió que podía rociar la lente con aceite y así la imagen adquiriría un carácter más suave. Volví a utilizar esa técnica cuando hice *La pequeña***.

El rodaje en estudio se hizo, por alguna misteriosa razón, en Hungría y allí tuve mis acostumbrados problemas con los eléctricos tradicionales que consideraban que cuantos más focos hubiera mejor saldría la imagen. El jefe de ellos, que tenía a doce trabajadores bajo sus órdenes, estaba absolutamente decidido a ocuparse él mismo de la iluminación, y tan pronto como yo me alejaba un instante colocaba cuarenta focos y tres biombos más. Tardé una eternidad en hacerle comprender que sólo quería *un* foco. Él sostenía que no se vería nada cuando revelásemos el negativo, pero yo llevaba conmigo el bagaje de los años de aprendizaje con Ingmar y supe mantenerme en mis trece.

Aquélla fue la primera película extranjera que iluminé según mis nuevos principios y tal vez por eso la fotografía llamó tanto la atención en Estados Unidos. Sencillamente era diferente. «Gracias al director y a su fotógrafo se vive esta

* *Judgment at Nuremberg.*

** *Pretty Baby.* Louis Malle (1978).

época pasada como si uno estuviese allí. Una vivencia singular, profundamente artística», escribió en *Los Angeles Times* el destacado crítico Charles Champlin.

Como si uno estuviese allí... No podía haber recibido mejor nota por mi luz realista.

Entre los aspectos que más me gustan de mi trabajo figura el cambio constante: nuevas historias, nuevos ambientes, nueva gente. También, nuevos y viejos directores. Maximilian debutaba, y poco antes yo había iluminado el último trabajo de Arne Skouen, *An-Magritt,* en 1968.

Arne Skouen (1919-) es un escritor y director de cine muy conocido en Noruega, y está considerado como el *Grand Old Man** del cine noruego. Desde un punto de vista puramente artístico sus películas no son gran cosa. También él puede ser considerado como director comercial. *An-Magritt* era una historia del siglo XVII, basada en cierta novela clásica noruega, pero al mismo tiempo representaba la vuelta de Liv Ullmann al cine patrio después de las películas de Bergman. A nivel nacional constituyó un éxito.

Bastante más interesante resultó mi siguiente película noruega, *Un día en la vida de Iván Denisovich***. Casper Wrede era un barón de la minoría sueca de Finlandia —de su título prefería no oír hablar—, que había llegado a ser director de teatro en Manchester. Debutó como realizador cinematográfico en 1970 con esa producción noruega/inglesa/americana basada en la novela homónima de Solzhenitsin sobre los campos rusos, con Tom Courtenay de protagonista y yo mismo como fotógrafo.

Bien hubiera podido hablarse de *«europudding»*, pero según la crítica internacional el resultado fue honorable. Encontraron que la película tenía buena intención, era realista en la forma y evidentemente interesante. La novela, publicada

* El patriarca.

** *One day in the Life of Ivan Denisovich.*

en Novy Mir, había dado a conocer a su autor en Occidente, quien ese mismo año, tras haberse publicado *Pabellón de cáncer* y *El primer círculo,* recibiría el premio Nobel, para cuya ceremonia de entrega las autoridades de su país, sin embargo, le negaron el permiso de salida.

El campo siberiano se construyó con todo detalle gracias a los dibujos de un preso soviético. Hasta el *atrezzo,* por ejemplo cuchillos y tenedores, era tan auténtico que el propio Solzhenitsin, cuando vio la película, pensó que los habían sacado clandestinamente del campo.

Por tratarse de Siberia, el lugar del rodaje se situó en un espacio pelado cerca de las montañas de Röros, donde trabajamos durante casi un mes a veinte y treinta grados bajo cero, y con un viento gélido encima. Casper Wrede sostenía que las tomas en estudio jamás podrían comunicar la atmósfera de un campo de prisioneros siberiano: frío cortante fuera y ambiente de desesperanza dentro.

Como a todos los directores de teatro, le interesaban mucho las condiciones de iluminación, el equilibrio entre las imágenes nocturnas, la fría luz de los reflectores del campo y la luz cálida, en comparación, del interior de los barracones. Por eso la iluminación formaba parte de la interpretación de la historia, un componente vital. Recuerdo en concreto una escena en la que los prisioneros vuelven a última hora de la tarde; la luz del día vacila y la del interior va ocupando su lugar. Ensayamos la secuencia minuciosamente y luego esperamos tres horas para los diez minutos en que íbamos a contar con la luz exacta: justo como habíamos hecho en *Como en un espejo,* aunque entonces eran cuatro actores y ahora teníamos más de cien. Se podía haber falseado todo utilizando una gran cantidad de luz artificial, pero nunca hubiéramos podido alcanzar la misma sensación de realismo que conseguimos. Cuando tuve ocasión de volver a ver la película, pensé que es una de las mejores que he hecho.

Fue el rodaje más frío en el que he participado, y Tom Courtenay propuso que me dejase barba para protegerme la cara. Fue un buen consejo y la llevo desde entonces.

A pesar de las condiciones auténticamente espantosas del trabajo existía un gran ambiente en el equipo. Wrede era una persona simpática, con quien era fácil trabajar y sabía organizar. En los fines de semana nos relajábamos en algún hotel de montaña, y los ingleses trataron de aprender a esquiar. Tuvimos motivos para reírnos. Ninguno de ellos se había puesto en su vida unos esquís.

Hice otra película más con Wrede, *Aeropuerto SOS, vuelo secuestrado**, en 1974, una historia bastante tonta sobre secuestros y terrorismo, que bien se puede olvidar. Creo que fue la última película de Casper. Después volvió al teatro, donde se siente como en casa. Pero guardo algunos recuerdos inolvidables de la filmación, que se hizo en Noruega.

Sean Connery incorporaba al protagonista, y dio la casualidad de que ocupábamos habitaciones contiguas en el hotel Continental de Oslo. Las primeras noches tuve dificultades para conciliar el sueño por culpa de unos extraños golpecitos en la pared procedentes del cuarto de Sean, golpes que se prolongaban hasta el alba. Era imposible entender a qué se dedicaba.

La tercera noche me armé de valor, llamé a su puerta y le expliqué tímidamente que no podía dormir.

—Entra y tómate un whisky —dijo Sean, y allí encontré la explicación.

Sean era un golfista empedernido, y para jugadores como él existen unas alfombritas portátiles que se pueden llevar a cualquier sitio y sobre las que se puede entrenar el *putt*. A eso es a lo que se dedicaba. Al fallar la pelota pegaba en la pared.

La confraternización terminó con que yo también me aficioné a ese deporte y ahora el golf y el tenis son mis pasatiempos favoritos. Juego en cuanto tengo tiempo y oportunidad, y hasta me he comprado una alfombrita similar para entrenarme.

* *Ramsom.*

También nos entendimos bien en otro plano. La esposa de Sean resultó ser africana, y África se había convertido para él en uno de sus grandes intereses, como también lo era mío. Yo acababa de terminar mi pequeño documental sobre los primeros años de mi padre en el Congo, *Kallelsen** y hablé a Sean de la película.

—¿No vas a hacer una versión internacional? —preguntó—. Me encantaría grabar la voz de tu padre.

Por supuesto no le dije que no, y días después pedimos a un técnico de sonido que nos echase una mano. Pero, ¿quién iba a hacer la voz femenina?

Por pura casualidad, Liv Ullmann estaba interpretando el papel de Nora en *Casa de muñecas* en el Teatro Nacional de Oslo. La llamé y le pedí que me reservase entradas para dos. Creo que estuvo a punto de perder el hilo cuando al salir a escena me vio sentado con Sean Connery en una de las primeras filas.

Después invité a Liv y a Sean al Teatercafét, y allí empezamos a hablar enseguida de *Kallelsen*, y de que Sean había grabado la voz de mi padre.

—¿Por qué no le pides a Liv que haga el otro papel? —dijo Sean.

—No sé si me lo permite mi presupuesto —dije medio en broma, medio en serio. Era justamente lo que tenía en el subconsciente.

—Tonterías —dijo Sean—, sois amigos. Te lo hará gratis, como yo.

En semejante situación Liv no tenía escapatoria y así me encontré con una versión internacional de mi modesta peliculita con Sean Connery y Liv Ullmann dentro.

Tengo también un recuerdo divertido de aquellos días. Por fin habían dejado salir a Solzhenitsin de la URSS y durante nuestra estancia allí él visitó Oslo por primera vez. Naturalmente le arreglaron un pase privado de *Un día en la vida de Ivan Denisovich*, al que también me invitaron a mí.

* (1972).

Pregunté si podía llevar conmigo a Sean Connery y dijeron que sí. Y como yo era el fotógrafo de la película me iban a presentar al autor. A la vez iban a aprovechar para presentárselo a Sean.

Solzsenitsin le dio la mano sin expresar reacción alguna por lo que el propio Sean añadió:

—James Bond, *I am James Bond.*

El premio Nobel lo miró asombrado. Era una persona más de la que nunca había oído hablar. Mosqueado, Sean me susurró:

—¡No me ha reconocido en absoluto!

Como ya he dicho antes, la novela de Herman Hesse *Siddharta* era uno de los libros que más me habían impresionado cuando joven. A los veinticuatro años, durante el rodaje de *Maj på Malö,* con Schamyl Bauman de director, descubrí que Inga Landgré, la protagonista de la película, estaba tan fascinada como yo con aquella obra. Cuando el resto del equipo se dedicaba a empinar el codo por las tardes —antes se bebía muchísimo más, sobre todo en exteriores—, nosotros, jóvenes idealistas, dábamos largos paseos por el borde del agua hablando de mística india. Nos juramos que si alguna vez en el futuro cabía la oportunidad de hacer una película sobre el libro, no diríamos que no.

Veinticinco años más tarde, justo al terminar el rodaje de *Lockfågeln**, en julio de 1971, recibí en mitad de la noche una llamada telefónica de Londres. Un hombre al que no conocía me preguntaba si había leído *Siddharta*. Claro, contesté.

—*Well,* ¿quiere fotografiarla? Llego a Estocolmo mañana. Me llamo Conrad Rooks. ¿Podemos cenar en el Grand Hotel?

Soñoliento y aturdido dije que sí, en todo caso a la cena. Tenía una cierta idea de quién era, un excéntrico multimillonario norteamericano que produjo la primera película sobre drogas, *Chappaqua,* una historia autobiográfica que había causado sensación.

* Torgny Wickman (1971).

Y sí que era excéntrico. Nos encontramos en el Grand Hotel donde había reservado una suite. Más tarde vi que tenía suites alquiladas permanentemente en diferentes hoteles del mundo. Me enseñó un montón de fotografías de la India, y sacó un talonario de cheques preguntando cuánto iba a cobrar.

—¿Podemos empezar con 20.000 dólares?

El dinero siempre tienta, pero él se comportaba de una manera tan extraña que yo pensé si no estaría bebido o drogado. Por eso traté de escabullirme del proyecto por muy prometedor que sonase. Además, iba a empezar inmediatamente *Gritos y susurros* y no podía dar una respuesta en firme.

Pero Conrad Rooks no era hombre que se rindiese fácilmente a la primera, y yo ya estaba tentado. Le invité a venir a mi casita de campo, que tenía prestada a dos jóvenes conocidas, y después de haber hablado un rato y ver que todo seguía pareciéndome igual de confuso, dije a las chicas que lo entretuviesen un poco mientras yo me iba a nadar.

No les pareció mal. Rooks era un tipo encantador, guapo y además muy hablador. Cuando regresé, una hora más tarde, me encontré con las dos chicas riéndose como dos criaturas. Me contaron que inmediatamente después de haberme ido, Rooks se había colocado cabeza abajo en la cocina en una especie de posición de yoga y que allí seguía.

Averigüé algo sobre su ascendencia. Su padre se había enriquecido gracias a la construcción de ferrocarriles en Estados Unidos y su madre había acumulado una gran fortuna en el negocio de los perfumes. A la muerte de ésta, ocurrida algunos años atrás, esa fortuna pasó a su único hijo, Rooks. Fue infante de marina, antes de que la repentina fortuna le convirtiera en alcohólico. Había conseguido curarse por medio de drogas y sobre ese tema había hecho la película *Chappaqua.*

En relación con esto, como tantos otros jóvenes a finales de los sesenta, había quedado fascinado por la mística india, peregrinó a Nepal y se enamoró de la novela de Hesse, que quería

filmar a toda costa. Pero no era, ni mucho menos, el primero que pretendió adaptar la novela. Hesse había dicho invariablemente que no. Ese libro no se podía filmar.

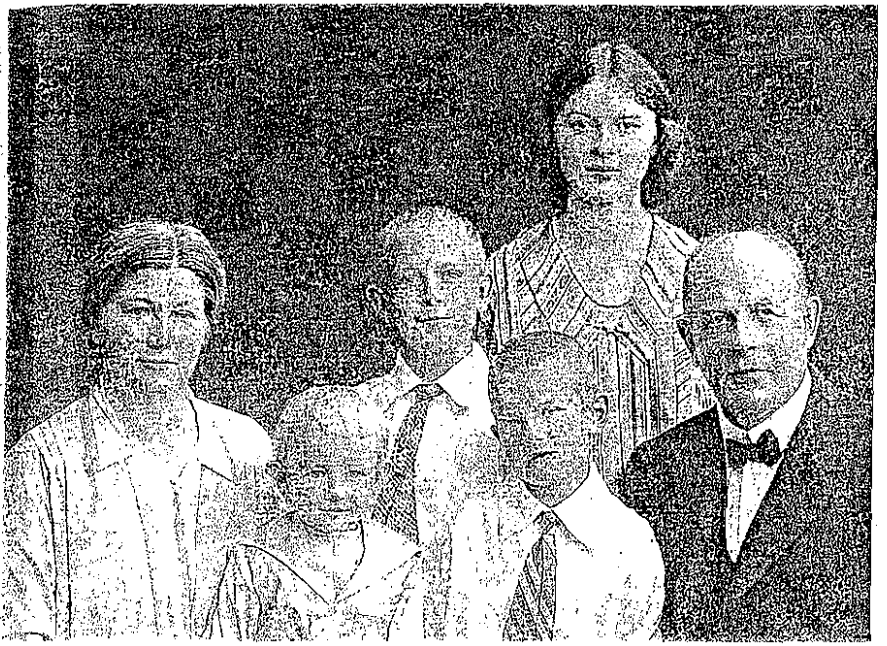
Ahora Hesse llevaba muerto algunos años y para asegurarse los derechos cinematográficos de la testamentaría, Rooks compró el chalé vecino a la casa de Hesse en Lugano, donde vivía el hijo del escritor, con quien inició una buena amistad. Y por fin éste acabó dando su consentimiento. Probablemente a buen precio.

La historia sonaba a fantasía, pero conocí años después al hijo de Hesse y me la confirmó. Nuestra conversación en la casita de verano terminó, en cualquier caso, con mi promesa de que haría cuanto pudiese. En realidad, en cierta ocasión me había prometido no decir que no si se presentaba la posibilidad de adaptar el libro.

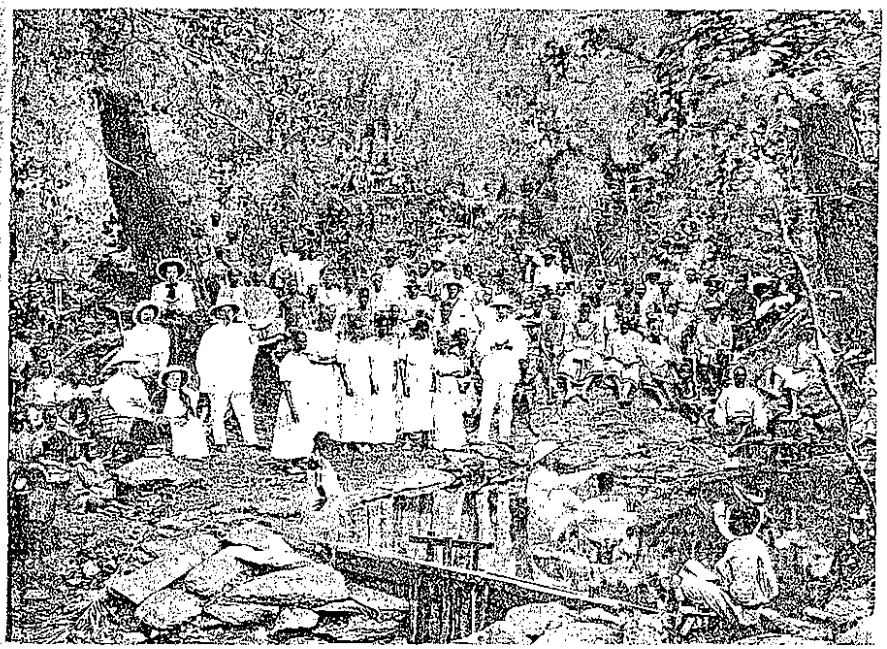
Hablé con Ingmar y me enteré de que *Gritos y susurros* estaría ya acabada para entonces. Y en sus plazos se podía confiar ciegamente. Luego viajé a Londres, donde fui instalado en una suite del Savoy y firmé el contrato. Podía elegir mi equipo de cámara, y decidí llevarme a Tony Forsberg como segundo operador y a Björn Thermaenius como asistente. Mi hijo se ocuparía de la *foto fija*. Obviamente a todos les pareció que un viaje a la India era muy excitante.

Durante el rodaje de *Gritos y susurros* Conrad Rooks llamaba incesantemente para hablar de cualquier cosa, y como Ingmar no soporta que le molesten, hube de pedir a nuestro jefe de producción que cortara las llamadas. Después de haber terminado la película fui a Londres para planificar, y luego a Bombay para empezar con los preparativos. En buena parte íbamos a trabajar con un equipo indio y con actores indios, pero también con algunos ingleses.

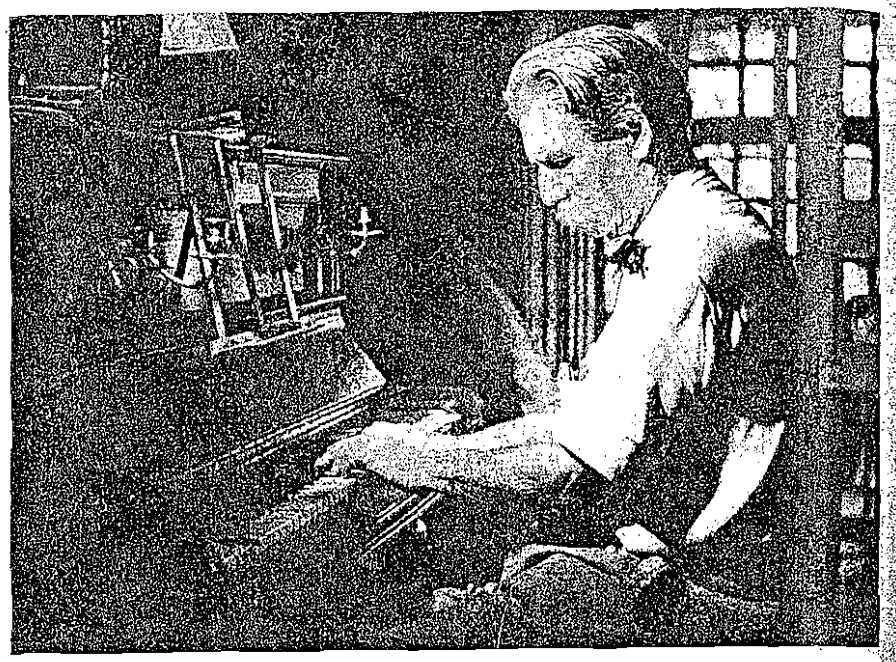
Mientras Rooks seguía trabajando en el guión —jamás llegó a haber lo que se dice un guión—, me envió a Nepal para localizar. Le dije que debía venir conmigo, pero no le pareció necesario. Él ya había estado allí. Para mí era sorprendente. Yo no sabía siquiera qué tipo de imágenes buscaba. Más tarde se vería que él tampoco lo sabía.



Retrato de familia con mis padres y hermanos.

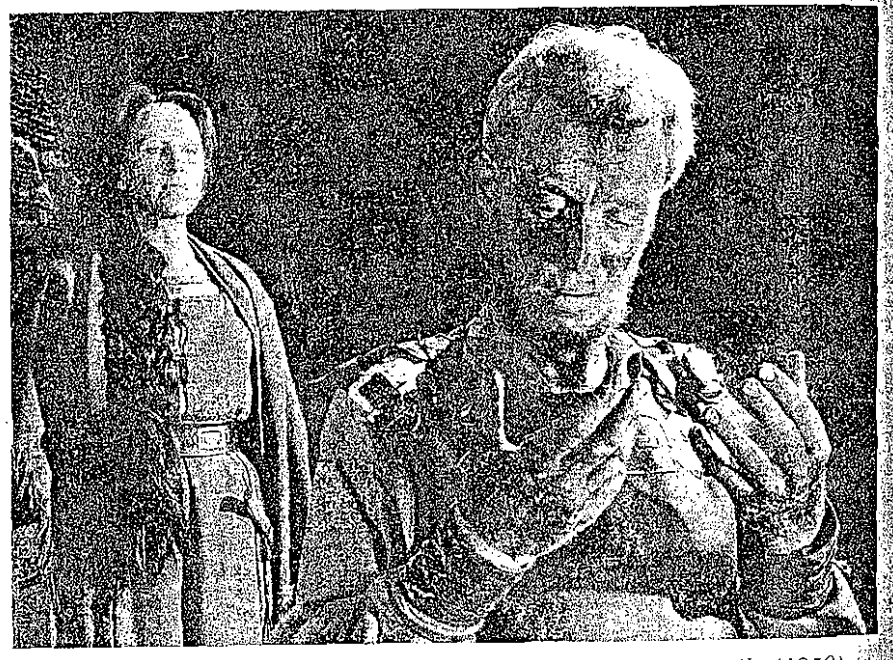


Mi padre en una ceremonia de bautismo colectivo (Nedan, 1921).



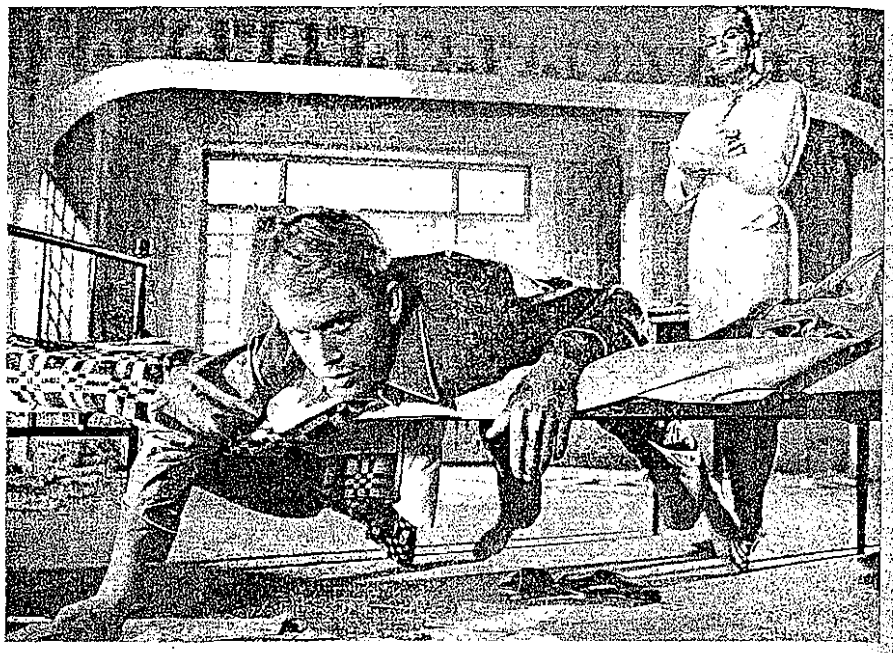
Albert Schweitzer interpreta a Bach en su órgano.

Gunnar Björnstrand e Ingrid Thulin en *Los Comulgantes* (1961).

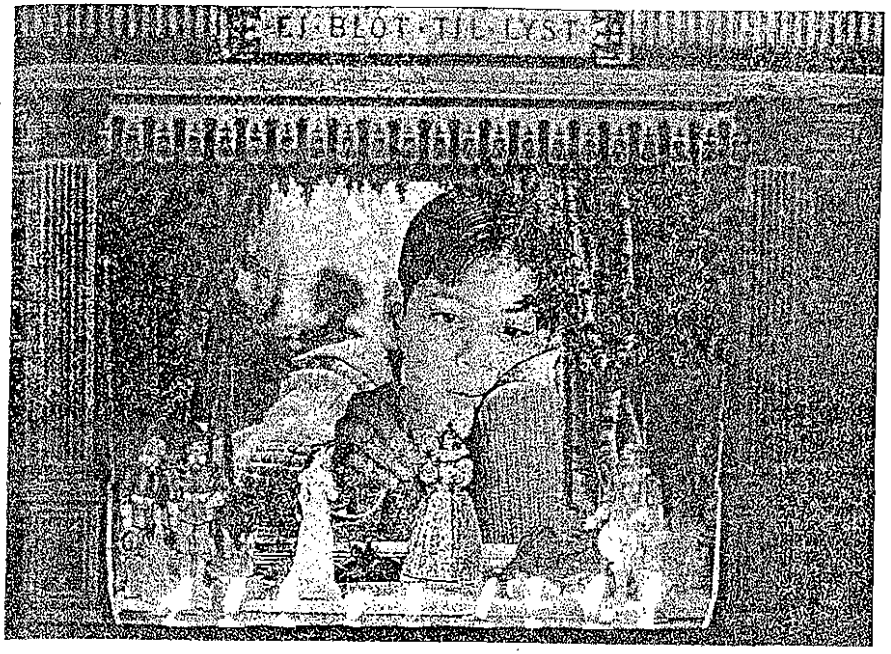


Birgitta Valberg y Max von Sydow en *El Manantial de la doncella (1959).*

En estrecha colaboración con Bergman.



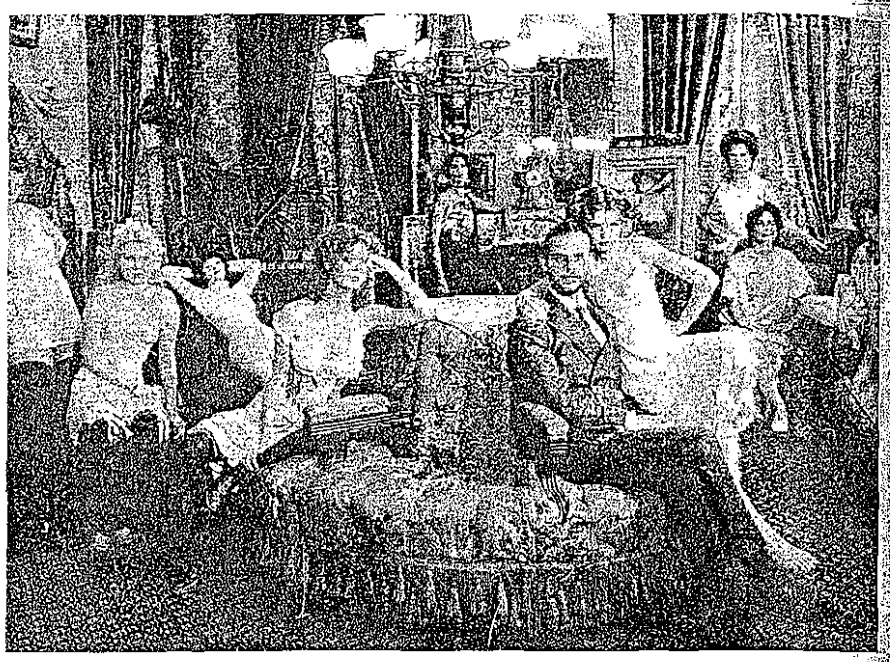
El último trabajo para Alf Sjöberg: Per Myrberg e Ingrid Thulin en *El Juez* (1960).



Bertil Guve en *Fanny y Alexander* (1982).

Bjorn Skagestad y Elisabeth Matheson en *Kristin Lavransdatter*, film dirigi

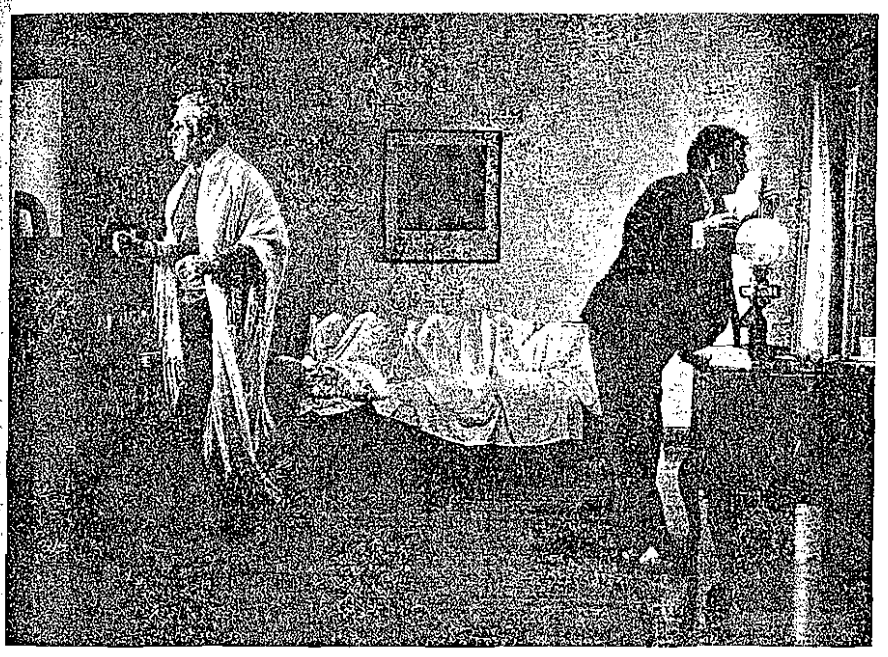
La bellísima Cicely Tyson me entrega el primer "oscar" (Gritos y Susurros,



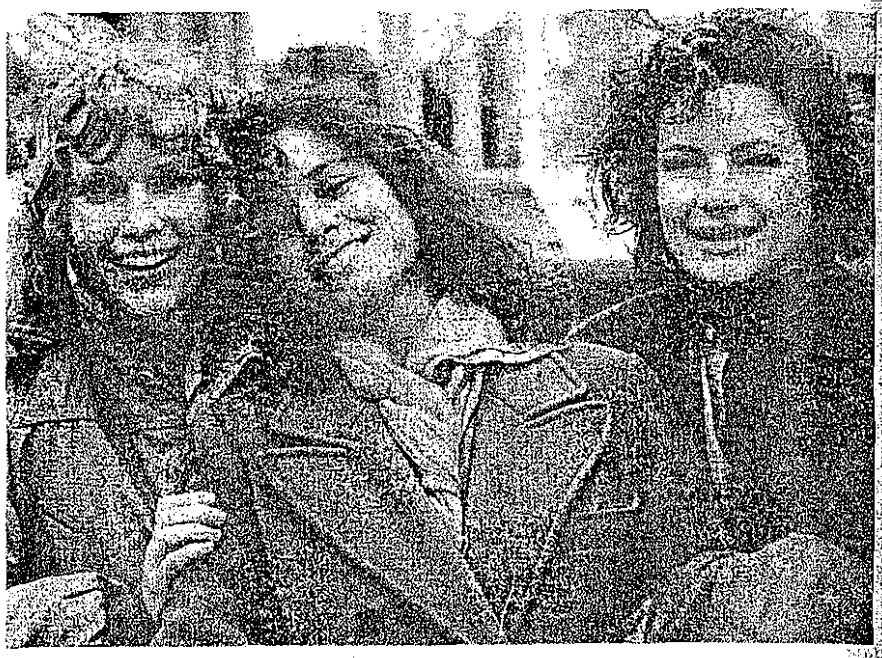
El burdel de *Pretty baby* (1977) con Keith Carradine entre Susan Sarandon (madre) y Brooke Shields (hija).

Tarkovski me indica cómo quiere el encuadre.

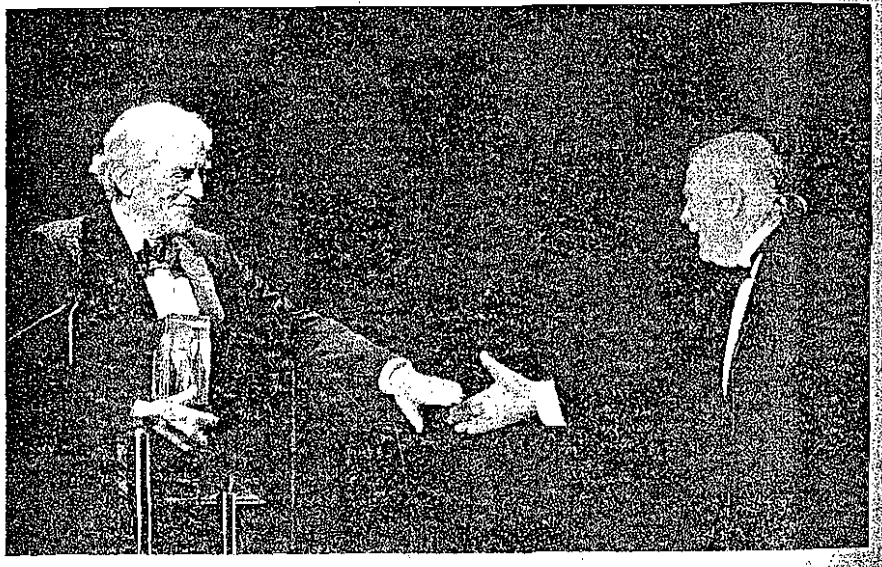
Jack Nicholson y Jessica Lange en la conflictiva escena de *El cartero siem-*



Erland Josephson y Allan Edwall en *El Sacrificio* (Andrei Tarkovski, 1985)



Mia Farrow, Barbara Hershey y Dianne Wiest en *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986).



Gregory Peck me entrega el premio de la American Society of Cinematographers (ASC) a toda una carrera profesional (1996).

Fue un rodaje confuso. Rooks, sin duda, vislumbraba lo que quería, pero tenía grandes dificultades para trasmitirlo al equipo. A veces desaparecía durante varios días. Luego supimos que se iba a ver a un *guru* para recibir conocimientos sobre la vida. Hubiese resultado mejor que hubiese ido a recibir conocimientos sobre cine.

Cuando estaba presente se mostraba nervioso y caprichoso. Podía echar a la gente que no le caía bien independientemente de su capacidad profesional. A nuestro jefe de producción, que era magnífico, estuvo a punto de despedirlo porque se acostaba con la *script*. Un día explicó que pensaba echar a todos excepto a los suecos y que contrataría a un equipo totalmente sueco.

Cuando pienso en este rodaje aún me sorprende que de allí saliese una película. Por suerte teníamos el libro, los intérpretes sabían su oficio y conocían su propia cultura. Como protagonista teníamos al actor más apreciado de la India, Shashi Kapoor.

Con director o sin él, filmábamos a diario. Habíamos empezado el rodaje en Nueva Delhi a principios de diciembre y poco antes de Navidades nos fuimos a Nepal. Allí sufrí una seria intoxicación alimentaria. Un médico dijo que tenía que operarme inmediatamente. Me negué —todo era muy primitivo y estaba demasiado sucio—. Oí que, al salir, el médico comentaba a alguien en el pasillo que sólo me quedaban unas horas de vida. A pesar de los insoportables dolores decidí irme a Nueva Delhi, y de alguna manera conseguí llegar. Pasé en un hospital las Navidades y el Año Nuevo, sin que resultase necesaria ninguna operación.

Una vez restablecido, lo más deseable era volverme a Suecia, pero al mismo tiempo tampoco podía dejar tirados a los demás. Y pocas veces falla mi luterano sentido del deber. Completé el trabajo y al final hubo película. No una película buena, porque jamás había trabajado con un director tan «ausente».

Salí indemne de tan extraña aventura cinematográfica. «Las imágenes de Sven Nykvist son lo único bueno de *Siddharta*»,

decía el titular de *Dagens Nyheter,* y también la prensa norteamericana mostró su aprecio por la fotografía.

Conrad Rooks no hizo más cine, pero cuando hace algunos años yo estaba filmando en Nueva York, se presentó imprevistamente. Se enteró de que estaba allí, como de costumbre había alquilado una suite y pretendía que me reuniera con él para hablar de un nuevo proyecto. Me presenté lleno de curiosidad.

Resultó que se había casado con una india, pero la película que quería hacer ahora iba a tratar de su primera esposa, una princesa rusa de los tiempos del zar, encontrada en París y que se había llevado a los Estados Unidos. Allí, al igual que él, ella se había alcoholizado y después de la separación había caído en la prostitución.

Sin embargo, la princesa había conseguido romper aquel círculo vicioso y ahora era monja en un convento de Nepal donde Conrad la había vuelto a ver, con la cabeza rapada. Sobre todo esto quería hacer una película.

Me escabullí. Como siempre, yo no podía saber qué era fantasía y qué realidad en su vida. Luego siguió llamándome a Suecia. Largas y confusas conversaciones que encima tenía que pagar yo. Hoy no sé siquiera si sigue vivo. Lo he buscado en los libros de historia del cine, pero no figura en ellos ni siquiera como una nota a pie de página. A pesar de todo, le recuerdo como un hombre extraordinariamente vivo. Loco, pero vivo.

EUROPEOS

No falto en nada a la verdad si digo que tuve una hermosa impresión al regresar a Alemania, y filmar con Schlöndorff después de la aventura india junto a Conrad Rooks. De vuelta al orden, a la buena planificación y a un rodaje sobre ruedas.

Con todo, en Volker Schlöndorff uno puede echar en falta ese pequeño extra, esa chispa que enciende el arte. Como director era algo impersonal, así lo sentí. Capaz, competente y enérgico, muy enérgico, eso sí. Tampoco se podía decir que fuese un realizador comercial en el sentido habitual del término, tenía mayores ambiciones. Pero sólo una de sus películas puede ser considerada como obra maestra: la adaptación de la novela de Günter Grass, *El tambor de hojalata**. Desgraciadamente no tuve la oportunidad de iluminarla.

Sin embargo, hicimos tres películas juntos, las dos primeras con su mujer de entonces, Margarethe von Trotta, que era coguionista y actriz.

La primera de ellas se titulaba *Fuego de paja*** y fue rodada entre la primavera y los principios del verano de 1972. Tra-

* *Die Blechtrommel.* Volker Schlöndorff (1980).
** *Strohfeuer.*

taba de los intentos de liberación de una mujer separada, *«the first woman's liberation masterpiece in films»**, escribió en *Los Angeles Times* Kevin Thomas. Margarethe era una mujer que sabía muy bien lo que quería, y pronto se convertiría a su vez en directora. Esta película parecía presagiar su propia evolución.

El título siguiente fue también una película de mujeres, *Georginas Gründe*, basado en un cuento de Henry James, *Georginas Reason's*. Se rodó directamente para televisión, y duraba poco más de una hora. En realidad yo no tenía tiempo y me negué de entrada a hacerla, pero ellos no se rindieron tan fácilmente. Margarethe vino a Estocolmo y, como me solía ocurrir, no supe decir no.

Rodamos entre julio y agosto de 1974, inmediatamente después de *La flauta mágica* y justo antes de la película de Louis Malle *Black Moon***. En este contexto tiene su interés saber por qué Schlöndorff y Malle, ambos, me pidieron que trabajase con ellos por las mismas fechas.

Dependió como de costumbre de Bergman, pero también de que Schlöndorff y Malle eran íntimos amigos y compañeros de estudios en el IDHEC, la famosa escuela de cine parisiense.

Volker había llegado a París en 1951, con dieciséis años. Una noche, a mediados de los cincuenta, fueron juntos al cine a ver *Noche de circo*. Para ambos fue una experiencia abrumadora, y pasaron la mitad de esa noche andando por París y hablando de la película. Desde entonces se convirtieron en fanáticos de Bergman.

De los dos, Louis Malle era el mayor y el primero que encontró trabajo, entre otros como ayudante de dirección de Jacques-Yves Cousteau y de Robert Bresson. Y cuando empezó a dirigir eligió de ayudante a su amigo Volker Schlöndorff, siete años más joven. Trabajaron juntos entre 1960 y 1965. No fue una casualidad que también yo lo hiciese para ambos.

* La primera obra maestra cinematográfica sobre la liberación femenina.

** (1976).

Sí lo fue, en cambio, que *Black Moon* resultase ser una película de fantasía, y que la rodásemos inmediatamente después de *La flauta mágica*. Me vino muy bien porque tanto una como otra rompían con mi manera normal de trabajar, es decir, utilizando una luz realista.

Durante toda su carrera, Louis Malle estuvo dispuesto a probar nuevas formas, nuevos géneros y nuevos temas. Aquella vez trataba de hacer toda la película con una cámara de cine mudo, y sólo un sonido de apoyo. Por supuesto era consciente de que no se podía hacer una película verdaderamente muda a mediados de los años setenta, pero buscaba sentirse más libre para contar en imágenes, algo por lo que yo le estaba profundamente agradecido. A veces siento que me cohíben las palabras y las películas con demasiada cháchara, bastante abundantes, por otra parte.

Black Moon se rodó con un equipo muy pequeño en la casa —más bien palacio— de Louis Malle, en las afueras de Toulouse, al sur de Francia. Gran parte de la acción se fue improvisando sobre la marcha, y ni los críticos ni yo llegamos a entender jamás la historia.

Se trataba de una alegoría moderna sobre la lucha de sexos. Joe Dallesandro, el favorito de Andy Warhol, y la francesa Alexandra Steward interpretaban a dos hermanos en perpetua batalla. Cierta señora, muy vieja, que aparecía siempre en su cama del palacio, era un personaje importante. Lo interpretaba la actriz alemana Therese Giese, con la cual daba gusto trabajar.

Otro papel importante corría a cargo de un *ponny*, que incorporaba un unicornio, por lo que debía llevar un cuerno en la frente. Tan pronto como intentaban colocárselo se encabritaba. Con el tiempo llegamos a descubrir que, por alguna obscura razón, miraba con buenos ojos mi caja de cámara, que yo siempre tenía por allí y a veces utilizaba para subirme cuando necesitaba elevar la cámara y quedar por encima. Eso era pre-

cisamente lo que quería el *ponny*. Pretendía poner las patas delanteras en la caja. Entonces parece que se sentía mejor con el cuerno. Así que cuando Louis quería que saliese en imagen gritaba:

—¡Traigan la caja!

Como ya he dicho, fue una película bastante rara, que no se cuenta entre las mejores de Malle, pero yo me encontré maravillosamente bien con mi trabajo, disfruté creando imágenes sin tener que tomar en consideración un montón de diálogo. El resultado fue también bueno para mí: me dieron el premio más importante del cine francés, un César, por la fotografía.

Louis Malle y yo seguimos nuestra colaboración con *La pequeña* en Estados Unidos, una historia bastante mejor. Con él yo tenía siempre la sensación de que hablábamos el mismo lenguaje. Ambos amábamos el cine por las posibilidades que nos proporciona el medio: contar en imágenes y transmitir una experiencia en vivo de una manera que no podría lograr ningún otro medio.

Por diferentes motivos nuestros futuros planes de colaboración nunca llegaron a concretarse. En la primavera de 1996 iba a fotografiar la película que pensaba hacer sobre una de las verdaderas leyendas del arte del cine, una mujer que siempre le había fascinado, Marlene Dietrich. En el otoño anterior recibí el guión y el contrato. Malle ya sabía entonces que iba a morir de cáncer, pero no que fuera a ser tan pronto. Nuestra colaboración se cuenta entre las que más aprecio. Desde el punto de vista fotográfico, hice dos de mis mejores películas con él. Le echo en falta verdaderamente.

También mi camino se separó del de Schlöndorff durante bastante tiempo. Yo tenía cada año una película con Bergman y estaba encantado de que me solicitasen cada vez más en el campo internacional. Como *free lance* uno no se atreve a comprometerse nunca en proyectos que *tal vez* cuajen. Realmente hay muchos que *tal vez* se hagan, pero que nunca se hacen, o que se hacen en una fecha completamente diferente de la prevista en un principio. Todo depende de las grandes inversiones financieras exigidas por la producción de un film.

Casi una década después de haber filmado la película anterior con Volker, me encontraba cenando con Peter Brook en París. Rodábamos su versión teatral de *Carmen**. De repente vimos aparecer a Volker Schlöndorff, a través de la ventana del restaurante. También él conocía a Peter, así que, al vernos, entró y se sentó con nosotros. Nos contó que le acababan de dar luz verde para filmar una parte de las novelas del ciclo novelesco de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*. La iba a titular *El amor de Swann***. En ese momento andaba por París buscando localizaciones, tratando de recuperar la atmósfera necesaria.

—Oye, ¿por casualidad, no estarás libre? —me preguntó.

—Pues sí, lo estoy. Vuelvo a Suecia a hacer una cosa corta con Ingmar, *Después del ensayo****, y después quedaré libre.

Aquella vez todo pudo concertarse rápidamente, y ya esa misma noche, después de que Peter se hubiese ido a casa, seguimos paseando por París hasta muy altas horas. Peter Brook también sacó algo. Schlöndorff decidió pedirle que colaborase con él en el guión.

A mí me gustó la película, la atmósfera de París que debía captar con mi cámara, pero creo que Volker no reunía la sensibilidad adecuada para tratar a los actores aunque, bien es verdad, tampoco encontró una tarea fácil.

Alain Delon, la gran estrella francesa del momento y bastante divo, albergaba la esperanza de incorporar al protagonista, Swann. Pero estaba demasiado mayor. El papel se le encomendó a Jeremy Irons, que podía considerarse todavía principiante, recién salido a la fama con *La mujer del teniente francés*****.

* *La tragédie de Carmen* (1983).
** *Un amour de Swann/Eine Liebe von Swann* (1984).
*** *Efter repetitionen*. Ingmar Bergman (1983).
**** *The french lieteunant's woman*. Karel Reisz (1980).

Que fuera precisamente un inglés quien volviese a interpretar a un amante francés humillaba a los compatriotas del personaje. Cuando en la conferencia de prensa los informadores mostraron más interés por Jeremy Irons que por Delon éste se levantó, cogió la puerta y salió.

Tampoco estoy muy seguro de que este tipo de reparto internacional siempre ofrezca ventajas, a no ser que se haga una película muda como la de Louis Malle. La francesa Fanny Ardant y la italiana Ornella Muti interpretaban los principales personajes femeninos. Con Schlöndorff, director alemán, y yo, fotógrafo sueco, éramos cinco nacionalidades en la batalla diaria.

Me encantó Fanny Ardant. Fue un conocimiento excepcionalmente agradable. En aquellos años seguía casada con François Truffaut (1932-1984), a quien me presentó. Yo acababa de recomendar a su fotógrafo, Néstor Almendros, para un trabajo que me era imposible hacer —*La decisión de Sophie*, de Alan Pakula*— por culpa de mis películas parisienses. Truffaut me dijo que le gustaría que trabajásemos juntos alguna vez. También en su caso se interpuso la muerte. Un año después moría Truffaut de un tumor cerebral. Fue muy cruel. Le quedaba mucho por hacer.

Con el fin de prepararnos para la producción de Proust Volker y yo íbamos con frecuencia a los museos de París, sobre todo a ver impresionistas, y cuando después, durante el rodaje, compartimos un chalé —junto con Jeremy Irons—, los tres nos pasábamos las noches mirando libros de arte. Fue realmente inspirador. Como Louis Malle, Schlöndorff era un intelectual europeo, con una amplia cultura artística. Sus mejores películas las hizo adaptando obras literarias.

De mi estancia en aquel chalé recuerdo igualmente que por azar se habían conectado mal los teléfonos, de manera que al principio yo recibía todas las llamadas de Jeremy, en un noventa por ciento de chicas enamoradas desde todos los lugares del

* *Sophie's choice* (Alan Pakula, 1982).

mundo. Resultó muy pesado para mí, que sólo quería dormir, pero probablemente tampoco fue menos molesto para él.

Durante este rodaje probé, por primera vez, un nuevo adelanto técnico, el llamado *Lightflex*. Consiste en cierta lámpara especial, colocada en la cámara con un espejo que refleja la luz hacia el objetivo. Con ayuda de filtros de diversos colores y una resistencia eléctrica que regula la intensidad de la luz, se puede conseguir que el negativo capte detalles del fondo que de otra manera hubiesen necesitado montones de arcos para ser iluminados. Teníamos, por ejemplo, grandes planos generales de los Jardines de las Tullerías y con ese método podía captar al mismo tiempo el cielo nocturno y el contorno de las casas situadas al fondo.

Por lo general no estoy a favor de tales trucos, pero en aquel caso parecía barato y práctico. Hoy en día los negativos son tan sensibles que el *Lightflex* se ha vuelto superfluo.

De los días de aquel rodaje conservo un recuerdo muy especial. La productora de la película era Margaret Menegoz, hija del multimillonario rey del vino, Rothschild. Conocí a éste en casa de Lars Schmidt, agente teatral, que había estado casado con Ingrid Bergman, a quien Margaret y yo conocíamos desde hacía tiempo. A veces pasábamos los fines de semana en su casa de campo. Un día llegó un señor de unos ochenta años y se acercó a mí para preguntarme si jugaba al ping-pong.

—Algo he jugado —dije—, pero francamente prefiero el tenis.

—Podemos echar un partido —propuso—. Pero has de ser muy bueno para ganarme. Tengo una paleta especial, hecha sólo para mí.

Pensé que a pesar de todo no iba a resultar muy difícil. Él era un hombre muy mayor y yo tenía veinte años menos, pero pronto se demostró que iba a ser más difícil de lo que había creído pues hizo una demostración de movilidad sorprendente. No me enteré hasta después del partido de que se trataba del propio Rothschild, el padre de Margaret, divertido anciano al que por

algún motivo yo le había caído bien. Tan pronto como nos encontrábamos me proponía un partido de ping-pong.

Cuando terminó el rodaje nos invitó a mí y a los actores, a Lars Schmidt y algunas personas más, a su *château* de Burdeos. Pude llevar conmigo a la mujer con la que vivía entonces, Therese Reuterswärd, y nos quedamos una semana entera en el palacio.

Por las noches, el anciano quería que fuésemos los tres a cenar a la ciudad, y Therese y yo sentíamos el corazón en un puño cuando conducía, tan rápido iba. Apenas nos tranquilizó saber que había corrido como piloto de carreras en su juventud.

También quería que me quedase a hacer un documental sobre sus viñedos y su museo del vino, pero yo no disponía de tiempo.

Malle y Schlöndorff eran dos centroeuropeos típicos, cultivados y con una larga tradición cinematográfica a las espaldas. Los europeos orientales con los que he trabajado —Barabas, Polanski y Tarkovski— han tenido un temperamento diferente, más agreste, con cierta tendencia al absurdo, a lo fantástico y, con frecuencia, incluso a lo sobrenatural. En pocas palabras, unas gotas de sana locura.

Stanislav Barabas era eslovaco de Checoslovaquia, país que hubo de abandonar, como tantos otros a raíz de la invasión soviética en 1968. Ya para entonces se había especializado en adaptaciones cinematográficas de obras literarias para televisión, en particular de Dostoievski. Al principio de los años setenta trabajó en Alemania, y desde allí pasó a Suecia donde hizo una notable adaptación del *Inferno* de Strindberg para la televisión sueca. Con encuadres forzados y una cámara constantemente en movimiento visualizó la angustia de Strindberg.

Se encontraba bien en Suecia, y quería hacer una adaptación cinematográfica del cuento de Stephen Crane «The Blue Hotel», incluido en la colección Whilomville Stories (1900), en coproducción sueco/alemana. La acción se desarrollaba en Nebraska, durante el invierno, hacia 1890, el protagonista, llamado El Sueco, era un emigrante de la misma nacionalidad. A toda costa quería para ese papel a Per Oscarsson. Por otra parte las escenas invernales podían rodarse sin problemas en la misma Suecia.

Una amiga de Barabas propuso que yo fuese el operador y cierta tarde vino a mi casa de verano de Ingarö con Stanislav. Ella me había advertido que bebía mucho —él se traería la bebida— y en un largo viaje hacia la noche bebió y habló, habló y bebió, hasta que nosotros dos casi hubimos de arrastrarlo hasta la furgoneta para meterlo en la parte de atrás.

Bebido o sobrio, Stanislav era un tipo encantador, y yo siempre tengo dificultades para decir que no. Así que me convenció con su cháchara e iluminé *Det blå hotellet* en el invierno de 1973.

Desde el punto de vista artístico fue enriquecedor. Barabas contaba, sin la menor duda, con un gran talento para las imágenes y disponía de un elaborado lenguaje formal; por tanto, para un fotógrafo, era muy estimulante trabajar con él. Le encantaban las perspectivas distorsionadas y los *travellings*, pero desgraciadamente también usar el objetivo de 25 mm, un tanto deformante para los planos medios, aunque al tratarse de un genuino director de televisión —no creo que haya hecho películas para el cine— puedo entender bien sus dudas ante los planos generales. Nunca producen el mismo resultado en la pequeña pantalla porque se pierden los detalles.

También Roman Polanski adoraba ese objetivo y a veces yo trataba de cambiárselo por otro. Si se toman primeros planos con un 25, la perspectiva cambia de una manera irreal. La gran nariz de Polanski, por ejemplo, se convertía en algo todavía mayor, cosa que señalé.

—Excelente —dijo Roman— así es justamente como lo quiero.

No tenía nada en principio contra los planos generales, pero deben ocurrir muchas cosas en ellos. Nada de paisajes, nada de

imágenes bellas porque sí, sino por la acción, por la narración que contienen.

Su talento para la técnica puede calificarse de formidable. Él es, probablemente, junto con Ingmar Bergman, el director técnicamente más capaz de todos aquellos con quienes he trabajado. El plano con que se abre *El quimérico inquilino** es, sin duda, el *travelling* más difícil que he hecho en mi vida.

La película se rodó en París; era una producción francesa y el propio Polanski interpretaba al protagonista. Sin embargo se hacía en inglés y varios de los actores principales eran americanos, algo que luego resultó muy desafortunado desde el punto de vista de la distribución. Los franceses no veían la película como francesa, y los americanos no la veían como americana porque el ambiente era lo más parisiense que cabía imaginar.

El guión de Polanski, escrito en colaboración con su amigo Gerard Brach, era en realidad una adaptación de una novela del *absurdo* Roland Topor, que podía haberse desarrollado en cualquier parte. Tenía más de extraño que de comprensible, y la manera más sencilla de definir el film era calificarlo de pesadilla. Veamos.

Cierto modesto contable de la Europa oriental alquila una habitación cuyo inquilino anterior, una mujer joven, ha tratado de suicidarse tirándose por la ventana. Él la visita en el hospital. Ella no es más que un paquete vendado que no puede hablar, sólo gritar, y después de algún tiempo muere. El contable se siente perseguido por las miradas y la hostilidad de los demás inquilinos, y ello le conduce a identificarse cada vez más con la chica. Tiene pesadillas, va enloqueciendo y hasta empieza a vestirse de mujer. Finalmente salta también por la ventana, pero no muere sino que logra, ante la mirada de los inquilinos, arrastrarse hasta su habitación para volver a saltar de nuevo por la misma ventana. Sin duda, una historia bastante negra.

Cuando pregunté a Polanski por qué me había elegido precisamente a mí como operador, me contestó que yo era quien

* *Le locataire/The Tenant*. Roman Polanski (1976).

mejor podría encontrar el tono de desesperación y soledad requeridos. Creo que debo agradecer a Ingmar semejante valoración.

Pero volvamos a las imágenes del comienzo. Teniendo en cuenta los parámetros suecos, se trataba de un decorado grandioso. Polanski había hecho construir toda la casa en el estudio para que nos pudiésemos mover libremente a lo largo de escaleras y pasillos, por el patio de atrás y por delante de las fachadas de enfrente, para que se pudiese ver el interior de los hogares de los vecinos o, más exactamente, sentirse vigilado por éstos.

En el plano inicial de la película se describe toda la casa en una sola toma. Comienza en el tejado, hace una panorámica por las ventanas de los diferentes pisos del edificio y finalmente penetra en la casa hasta la entrada donde el huésped, por primera vez, viene para hablar con la portera sobre las posibilidades de alquilar el piso en cuestión.

Era un *travelling* extraordinariamente complicado que tomó un tiempo exagerado en prepararse, sobre todo desde el punto de vista de la iluminación, pero nos salió mucho mejor de lo previsto. Júzguese cuál no sería mi decepción cuando al ver la película terminada comprobé que se habían colocado los créditos de la película sobre ese *travelling*. No creo que haya habido ni una sola persona capaz de advertir en esas condiciones la maestría de ejecución desplegada para presentar la casa en cuestión.

Como director, Polanski desplegaba una gran intensidad, aunque hablara en susurros, y resultaba extraordinariamente minucioso. Como Ingmar, se metía en todos los detalles, excepto en la iluminación. Me la dejaba a mí. Como participaba de actor en casi todas las escenas —y dado que entonces no había cámaras de vídeo que grabasen simultáneamente— se sentía inseguro del resultado final. Por eso hacíamos muchas tomas, buena parte de ellas innecesarias.

Shelley Winters incorporaba a la portera. A Polanski no le resultó fácil trabajar con ella. En una ocasión, al querer dirigirla

siguiendo la (mala) costumbre de actor de interpretar él mismo la escena «como ejemplo», ella le preguntó:

—¿Cuántos Oscar te han dado?

Polanski tuvo que confesar que ninguno.

—Pues a mí me han dado dos, y me han nominado en otras dos veces. Así es que no me vengas a enseñar lo que tengo que hacer.

El propietario lo hacía Melvyn Douglas, un amable señor mayor a quien encantaba contar cómo era trabajar con Greta Garbo, y como profesional tampoco necesitaba consejos.

Polanski dedicó todo el esfuerzo —y la impaciencia— que no necesitaba invertir en dirigir a estos actores, a la joven Isabelle Adjani, que el año anterior se había revelado en la película de Truffaut *Diario íntimo de Adèle H**, pero que todavía no era la estrella que es hoy. No sé muy bien por qué Roman fue tan duro con ella, y tampoco por qué la sacó tan fea en la película, pero tal vez radicase ahí el fondo del conflicto. Ya entonces ella era consciente de su carisma, y Polanski quería ahogarlo. Tenía un papel secundario, y nada más.

Como de costumbre, durante los rodajes con quien yo más estaba era con el director, y también fuera del trabajo. Siempre quedan las tomas del día anterior que deben verse juntos y mil detalles por discutir sobre los planos del día siguiente. Eso explica que, después del rodaje, saliera muchas veces del estudio en el coche de Roman. Pero al cabo de algún tiempo le dije que no me apetecía demasiado. Conducía como un auténtico loco en su pequeño coche deportivo y, por si eso no fuera bastante, ya habíamos tenido un accidente, aunque esa vez no fuese por culpa suya. Estábamos detenidos ante un semáforo en rojo cuando un taxi nos embistió por detrás. Nos llevaron al hospital para sacarnos radiografías de las cervicales, así como de la columna vertebral, pero por suerte no presentábamos lesión alguna. Por eso, mirando por la propia supervivencia, decidí cambiar de coche.

Poco después de terminado el rodaje despanzurró completamente el vehículo pero también aquella vez resultó ileso. Tenía certificado de piloto y una vez quiso que volase con él al Mediterráneo a pasar unos días de fiesta, pero tenía al mismo tiempo tantas chicas en cola que renuncié encantado al viaje.

* *L'histoire d'Adèle H.* François Truffaut (1975).

No es ningún secreto que Polanski sentía debilidad por las muchachas, pero también hay que decir que ellas revoloteaban a su alrededor sin necesidad de que él levantase un dedo. Por regla general cenábamos juntos para poder hablar con calma, lo cual no resultaba demasiado fácil. Tan pronto como ellas advertían que Polanski estaba en el restaurante, venían a hablarle. A veces también le acompañaba a algún club nocturno, pero eso era demasiado bullicioso para mí.

Funcionaba muy bien lo de trasnochar porque los rodajes franceses no empiezan, por regla general, hasta después de comer. Para entonces, la iluminación debía estar preparada. Luego trabajaba sin descanso hasta las siete y media de la tarde, un horario excelente desde el punto de vista de la concentración.

En aquella ocasión me alojaba solo en un hotel llamado Queen Elisabeth. Allí disponía de una habitación grande y confortable, pero dormía mal. Un día se lo dije al director del establecimiento.

—Espere, le voy a enseñar algo, me dijo.

Y cuando volvió llevaba un pequeño objeto de metal en la mano.

—¿Sabe usted qué es esto?

Evidentemente yo no podía saberlo.

—Pues —dijo— es la bala con la que que le dispararon a su compatriota, la bailarina Betty Bjurström.

¡Betty, a quien no había visto en treinta y cinco años, paralizada desde que Sénise, su celoso marido, le disparase en 1949 cuatro tiros, según los grandes titulares en la prensa sueca!

Hoy no quedan muchos que recuerden a Betty Bjurström, pero a principios de los años cuarenta era una reina de belleza coronada, elegida Miss China 1941. También era la bailarina de variedades de la que más críticas se escribieron, y aún se siguió

hablando de ella cuando en 1943 se casó con Renato Senise; médico, hombre de negocios y *playboy* italiano, acusado en Suecia de espionaje, cargo del que sería absuelto en juicio.

Yo había conocido superficialmente a Betty en Estocolmo, porque había hecho algunos papeles secundarios en el cine. Pero donde los conocí mejor, a ella y a su marido, fue en Roma. Allí no había muchos suecos durante la guerra y Betty, además, había interpretado un papel en alguna película.

Después, como ocurre tantas veces, se separaron nuestros caminos. Indudablemente fue una sorpresa que me la recordasen de esta manera.

—Puede cambiarse de habitación si la encuentra desagradable —dijo el director.

Y me cambié.

Después de *El quimérico inquilino* había decidido continuar colaborando con Polanski e iluminar *Huracán**, cosa que llegué a hacer aunque no con Polanski como director. Pero ésta es otra historia, sobre la que hablaré más adelante porque se trata de una verdadera historia de Hollywood.

Permítaseme que antes mencione a dos directores anglosajones con los que he trabajado: Sir Peter (Brook) y Sir Richard (Attenborough); ambos habían recibido el título de nobleza por sus trabajos, si bien en el caso de Brook fueron, sobre todo, tenidas en cuenta sus puestas en escena teatrales, aplaudidas en todo el mundo.

Precisamente, me ofreció filmar una de ellas: su versión de *Carmen, La tragédie de Carmen*. La rodamos en su propio escenario, el Théatre des Bouffes du Nord en París, donde por cierto actuaba el cantante de ópera sueco, Loa Falkman. Ya antes Brook había filmado de manera semejante sus montajes de *El rey Lear* y la pieza de Peter Weiss *Marat-Sade***.

* *Hurricane*. Jan Troell (1979).

** *Nota del E.: King Lear* (1970); *Marat-Sade* (1967).

Que ahora me lo pidiese a mí guardaba relación con el éxito internacional de *La flauta mágica*, pero la diferencia consistía en que ésta desde el principio se había pensado como cine, mientras que en su caso se trataba de rodar una verdadera representación teatral.

Un decorado es un decorado, aun cuando se vea a través de la cámara. Una plaza de toros en el teatro, sin toros naturalmente, se convierte en algo paródico en el cine, y los buenos cantantes de ópera no son necesariamente excelentes actores en primer plano. Respondo de la iluminación que di a la película, pero no figura entre las que me dicen algo. A diferencia de *La flauta mágica* de Ingmar, esto es simplemente teatro filmado, ópera filmada. Creo que no se le dio ninguna oportunidad en circuitos comerciales de cine —se produjo para el canal de televisión francesa Antenne 2— y Peter Brook, por otra parte, había realizado puestas en escena mucho más atractivas.

Sin embargo, para mí supuso un aprendizaje interesante, y llegué a comprender que Brook fuese considerado un director teatral carismático porque, al igual que Bergman, él mismo posee un fuerte carisma personal; en cuanto experiencia cinematográfica no me aportó mucho.

De joven, Brook había firmado dos películas prometedoras en la estela de «la nueva ola»: *Moderato Cantabile* y *Lord of the Flies*, las dos en 1963*, pero después se dedicó sobre todo al teatro. Richard Attenborough, por el contrario, ha sido, como yo, fiel a Doña Pantalla toda su vida. Él y yo tenemos casi la misma edad y hemos trabajado el mismo tiempo. Richard empezó en 1942 su carrera como actor; a mediados de los años cincuenta empezó también a producir, y en 1969 debutó como director con el éxito de *Oh! What a Lovely War***. En 1982 hizo *Gandhi*, hasta ahora su mayor triunfo, premiada con varios Oscar.

* *Nota del E.: Moderato Cantabile* y *Lord of the flies* se hicieron con tres años de diferencia; la primera en 1960, y la segunda en 1963.

** *Nota del E.:* El autor se vuelve a equivocar aquí. Richard Attenborough debutó diez años antes, en 1959, con el musical citado.

Yo sabía que se le consideraba un director convencional, según se vio en la práctica, pero lo compensaba con una increíble energía y optimismo. No había nada imposible para él —por ejemplo hacer una película sobre Chaplin— como había demostrado antes con Gandhi, un proyecto por el que estuvo luchando durante veinte años.

También consiguió rodar la película de Chaplin, pero lo tuvo muy crudo. El proyecto había ido encareciéndose con el tiempo, y fue abandonado un par de veces. Mi contrato se iba prorrogando y prorrogando, y hube de renunciar a otras películas. Por fin arrancamos en octubre de 1991 y pasamos juntos un estimulante medio año.

En un gran naranjal situado en las afueras de Los Angeles se construyó una copia del viejo estudio de Chaplin; y otro, nuevo, donde se podía trabajar. Desde el punto de vista técnico fue uno de mis rodajes más aparatosos; filmamos también los primeros años del personaje en Londres y su vejez en Suiza. Probablemente la película hubiese ganado con una mayor concentración argumental; las películas biográficas casi siempre ganan con eso, pero ésta iba a ser la historia completa de uno de los grandes del cine.

Probablemente era meterse en camisa de once varas. Tal vez lo que se logró fue que se manifestase más claramente el verdadero genio de Chaplin. Con esto no quiero decir que *Chaplin* resultase una mala película. Como todo cuanto hace Richard, era ambiciosa y honrada, y él es un organizador del trabajo muy apreciado. El film tenía momentos de brillantez, sobre todo gracias a sus excelentes actores. Robert Downey incorporó a Chaplin con tan buena fortuna que obtuvo una nominación para el Oscar.

Para mí representó una alegría particular filmar con Geraldine Chaplin, que en la película hacía el personaje de Oona Chaplin, su propia madre. Nos habíamos conocido un par de años antes, cuando yo rodaba *Buster's Bedroom**, donde ella

* (1989).

jugaba un gran papel. Pero como —igual que yo— era silenciosa y tímida, no habíamos mantenido una gran relación. En este caso intimamos más.

Geraldine interpretó su personaje con amor y sensibilidad, y para mí fue toda una experiencia verla en el ambiente de su infancia, la casa de Suiza, viviendo de nuevo y tan de cerca un trozo de la gran historia del cine.

HOLLYWOOD, PARA BIEN Y PARA MAL

John Huston fue mi primer director norteamericano, pero por entonces yo no tenía aún permiso para trabajar en Estados Unidos, y las posibilidades para conseguirlo siendo un operador europeo en aquellos días parecían muy remotas. Los sindicatos norteamericanos eran terriblemente estrictos.

No sé exactamente cómo obtuve el trabajo, pero es evidente que comenzaba a disfrutar de una cierta reputación en el extranjero, gracias sobre todo a las películas de Bergman. También es posible que fuese nuestro agente de prensa de *The Touch*, Ernie Andersson, quien anduvo metido en el asunto.

Rodamos *La carcoma* en el otoño de 1970 y Ernie Andersson trabajaba también como agente de prensa para *Fuga sin fin*, que iba a hacer en España durante el invierno de 1971*. Igualmente andaba mezclado en otra película, *Cabaret*, que Bob Fosse quería que yo iluminase. Se iba a filmar después de *Fuga sin fin*, pero ya me había comprometido en otro proyecto.

En cualquier caso fui a Marbella donde se preparaba el rodaje en enero de 1971. Por primera vez iba a trabajar con un gran equipo americano, más de cien personas. En un principio

* *The Last Run*. Richard Fleischer (1971); *Cabaret*. Bob Fosse (1972).

lo encontraba raro y difícil de manejar, pero uno se acostumbra a lo que le echen y, como todos los americanos, éstos eran extremadamente amables.

Huston y yo nos caímos bien de entrada y nos entendimos fácilmente. No se podía decir lo mismo de Huston y el protagonista, George C. Scott, que en aquella época era uno de los *grandes*. Un año antes había recibido un Oscar por su interpretación del General Patton*.

Desde el principio Huston y Scott empezaron a discutir. Huston era un hombre que sabía lo que quería y que casi siempre quedaba satisfecho con la primera toma, si no tenía algún defecto técnico.

«Action, Cut, Next!», así sonaban sus escuetas órdenes.

Por el contrario, Scott pretendía repetirlas, nervioso o autocrítico en lo tocante a su trabajo.

«OK, Action, Cut, Next», repetía Huston. Y con eso ya bastaba.

Otro problema era que cuando empezó el rodaje aún no contábamos con la protagonista femenina. Traían una actriz tras otra en avión, les hacíamos la prueba, y las devolvían a su casa. Vinieron de Hollywood, de Londres, y sí, hasta de Estocolmo. Ninguna valía.

En aquel momento empezó también a deteriorarse la relación entre Huston y el productor de la película, Carter de Haven, un joven que había empezado como chico de los recados con él y a quien Huston había ayudado en su carrera. Que ahora le atacase afectó duramente a nuestro director. Huston no elegía nunca una historia cualquiera. Era muy exigente con el guión, y esa historia tenía, en su forma original, rasgos de leyenda mitológica. Scott y Carter, por el contrario, la veían como una película de acción corriente.

Reñían por las mañanas, reñían por las tardes, pero por las noches solían jugar juntos a las cartas. Como siempre, a mí me costaba enemistarme con quien fuere y eso resultaba un problema cuando cada uno sin excepción pretendía ganarme para su bando.

* *Patton* (1970).

Desde pequeño he temido a los conflictos, he preferido ceder antes que luchar. De ser posible, siempre he tratado de no elegir bando. Al mismo tiempo he abrigado siempre un intenso sentimiento de lealtad, y mi lealtad laboral y mi admiración por Huston me llevaban a escucharle más a él. Me gustaba su forma de trabajar, tranquila y metódica.

De pronto, un día, cuando íbamos a empezar la filmación Scott no estaba. Por lo visto se había ido a un estudio español donde se encontraba otra actriz norteamericana, Trish Van Devere. Llegó con ella y resultó ser no sólo la adecuada para el papel, sino también la adecuada para Scott, que ya se había casado cuatro veces. Trish fue su quinta esposa, y todavía siguen juntos. Me hice buen amigo de ambos y suelo visitarlos cuando estoy en Los Angeles.

Haber encontrado a la protagonista femenina no mejoró la situación de crisis entre Carter de Haven y Huston. Un día llegó en avión un importante director de la MGM que se puso de parte de Carter. Mientras estos tres señores se dedicaban a discutir el futuro de la película, Huston me hizo una lista de planos exteriores que podía tomar sin actores, a lo cual dediqué casi una semana.

Y un día nos llamaron a los directores de equipo. Carter nos informó de que habían puesto a Huston de patitas en la calle y que el rodaje se iba a detener temporalmente, es decir deberíamos esperar a que ellos encontrasen otro director. Tardaron varias semanas. Hollywood tiene un estilo propio para los presupuestos.

Yo estaba presente cuando Huston recibió su sentencia, y mi inmediata reacción fue solidarizarme con él. Él lo advirtió.

—Ven conmigo, Sven —me dijo. Se levantó y salió sin más comentarios.

Ambos nos sentíamos igualmente desolados, pero yo, además, sentía que no deseaba continuar. John se opuso a ello enérgicamente.

—Si tú te vas, volverán a rodar nuestros planos. Y no quiero que pase eso.

A él le gustaban mucho las imágenes que yo había tomado, sobre todo los paisajes, que tuvieron buena crítica cuando se estrenó la película.

A la mañana siguiente, Huston reunió en el hotel donde nos alojábamos a todo el equipo, nos dio las gracias y estrechó la mano de cada uno. También estaba Carter de Haven, de pie a mi lado, pero cuando Huston vio que Carter le tendía la mano se negó a aceptarla.

Huston era un hombre con un carisma especial, y a pesar de que por aquellos años, objetivamente, ya debía estar jubilado, se conservaba muy ágil. Recuerdo una escena en una plaza de toros donde Huston quería que Scott y otro actor saliesen a torear. Los dos se negaron, no se atrevían. Entonces Huston se quitó la capa que siempre llevaba, saltó ágilmente la barrera y fue hacia el toro con un estoque. El toro reculó y se alejó poco a poco. Huston volvió a nuestro lado exultante, saltando de nuevo la barrera. Al «General Patton» se le dibujó un gesto de perplejidad en la cara.

Huston fue sustituido por uno de los típicos artesanos de Hollywood, Richard (Dick) Fleischer, sin ninguna sensibilidad como realizador. No fue una buena película.

Dos años y seis producciones más tarde hice de nuevo otro film americano. Me cayó repentina e inesperadamente. Sonó el teléfono.

—Soy Gregory Peck —dijo la voz y creí que alguien estaba bromeando conmigo—. ¿Ha leído *The Dove*?

Sólo había leído algo sobre el libro en el *National Geographic*, donde escribieron sobre el primer navegante solitario que dio la vuelta al mundo, Robin Lee Graham y su barco *The Dove*. Le dije que conocía la historia.

—Estupendo —dijo Peck—, usted es el primero de todos a los que he llamado que conoce a ese hombre. He pensado hacer una película sobre su libro. Mañana voy a París, ¿podemos comer allí pasado mañana?

Para entonces ya me había dado cuenta de que se trataba realmente de Gregory Peck, y nuestra comida de París fue el principio de una larga amistad. Me alegró muchísimo que estuviese a cargo de Greg el discurso solemne del año pasado, cuando me entregaron el premio de los directores de fotografía, Lifetime Achievement Award.

Aunque bien pudo haber sido otro fotógrafo sueco quien iluminara el film. Gregory Peck era el productor principal pero como *«associative producer»* actuaba un hombre llamado Milton Forman. También él andaba buscando operador para la película y como era un técnico, se había interesado por el nuevo formato súper 16 mm. Podía resultar más manejable para aquel proyecto tan especial. Forman se había citado en Copenhague con mi colega Rune Ericson, que tenía la patente del súper 16. ¡Cuál no sería mi sorpresa cuando me lo encontré en el mismo avión camino de París, ambos con el mismo libro como lectura de viaje, *The Dove* de Lee Graham!

Pero Gregory Peck prefirió el antiguo y honrado formato de 35 mm, y como Bergman iba a tardar más de medio año en rodar su próximo título pude incorporarme sin problemas a esta vuelta alrededor del mundo que además hicimos dos veces. La primera fue un viaje de reconocimiento, con Gregory Peck, y el director, Charles Jarrot, que nos llevó un par de meses.

El rodaje en sí estuvo lleno de peripecias, y si hubiese tenido mala suerte pudo haberme costado la vida. La película trataba de un navegante solitario en un barco muy pequeño, construido en realidad para dos personas, pero en el que trabajábamos doce, a menudo en alta mar y con gran oleaje. Hice fabricar una plataforma que colgaba del casco, y en ella yo aguantaba con Tony Forsberg, mi segundo operador, con quien acababa de trabajar en *Siddharta*. Cada vez que venía una ola grande debíamos levantar la cámara en el aire, y al mismo tiempo mantener el equilibrio.

A causa de mi vieja enfermedad oigo mal del oído derecho lo cual no suele ser ninguna ventaja; sin embargo, en aquel rodaje lo fue. Teníamos que filmar una avería del mástil cerca de Perth, en Australia, con olas reales en torno a nuestro barco. Salimos del puerto a un mar picado con varias embarcaciones y distintas cámaras para estar seguros de que no íbamos a fallar la imagen. Yo era quien haría la señal al director cuando estuviésemos listos para poner las cámaras en acción.

Jarrot se encontraba tan mal en aquel mar revuelto y se sentía tan nervioso que gritó *«Cut»* [Corten] en lugar de *«Action»*. En el velero interpretaron que ese *«Cut»* significaba *Corten*, es decir, que tirasen el mástil al mar. Yo fui el único que no oyó nada, vi el movimiento de su boca pero di por sentado que daba luz verde y puse mi cámara en marcha, mientras todas las demás seguían paradas. Por suerte mis imágenes quedaron bien, y no hubo que repetir la escena. A veces hay planos que no se pueden volver a tomar inmediatamente.

Siempre se produce el mismo nerviosismo en esas escenas que han de salir bien a la primera, porque no cabe repetir o porque resultaría enormemente caro hacerlo. No olvidaré nunca cuando se me estropeó la cámara precisamente tras prender fuego a la casa en la película de Tarkovski *Sacrificio*...* Pero de ello también hablaré más adelante.

Para volver a *Ung seglare jorden runt*, que fue el torpe título de la película cuando se estrenó en Suecia**, trabajamos con ocho barcos, todos idénticos. Permanecían anclados en distintos puntos alrededor del mundo, allí donde íbamos a rodar, en las islas Fidji, Madagascar, islas Galápagos, canal de Panamá, etc. Era más sencillo hacerlo así que andar transportando barcos de un lugar a otro del planeta.

* *Offret*. Andrei Tarkovski (1986).

** Traducido al español sería «La vuelta al mundo de un navegante».

Gracias a que esta película tampoco se rodaba en Estados Unidos pude intervenir en ella, a pesar de que era una producción norteamericana. Pero como ese mismo año recibí mi primer Oscar por *Gritos y susurros*, Gregory Peck y Milton Forman dijeron que me iban a ayudar a conseguir la posibilidad de trabajar en Hollywood, obtener el permiso correspondiente y entrar en la asociación americana de fotógrafos de cine.

Al mismo tiempo, Milton se ofreció a ser mi agente, y lo fue hasta 1995, año en que la enfermedad le obligó a dejarlo. Juntos creamos una empresa, Creative Cinematographer, y durante más de cuatro lustros se ocupó de todos mis contratos y asuntos económicos, lo cual fue una maravilla. Nunca he sabido manejarme bien con el dinero, ni he sabido invertirlo beneficiosamente.

Bueno, para ingresar en la ASC (American Society of Cinematographers) había que pasar un interrogatorio en toda regla. Casi parecía un tribunal, con un presidente que llevaba el interrogatorio, y una multitud de miembros de la asociación como ayudantes. Era como ser convocado por un rector y su claustro de profesores, y eso sí que no me ha gustado nunca. Empezaron por preguntarme cuántas películas había hecho.

—*Eighty* [ochenta] —dije.

Se miraron perplejos y comprendieron que el inglés no era mi fuerte.

—*You probably mean eighteen** —dijo el juez—. ¿Y ha trabajado usted con Ingmar Bergman?

—Sí, eso es, *that's eighteen films***

Ahora ya no se miraban entre sí sino que más bien dirigían sus miradas al suelo. Eran ellos mismos los que no hacía mucho me habían premiado por *Gritos y susurros*. Después de un rato el presidente dijo que «la vista se aplazaba». Bueno, no se expresó exactamente así, pero así lo viví yo y salí a encontrarme con Milton que estaba esperándome nerviosísimo.

* «Probablemente usted querrá decir dieciocho».

** «Ésas son las dieciocho películas».

—Pero, ¿ya sales? —dijo—. Suelen estar por lo menos una hora.

Aquella vez no lo hicieron. Me admitieron como miembro de su asociación en menos de treinta minutos.

Fui el primer operador europeo aceptado sin ser ciudadano americano. Dos de los más notables iluminadores de Hollywood eran europeos, Laszlo Kovacs y Vilmos Zsigmond, ambos húngaros, pero habían sido admitidos como ciudadanos norteamericanos con una carrera norteamericana detrás. Los dos se apresuraron a felicitarme y supusieron un gran apoyo para mí. Y pronto íbamos a ser más, el español Néstor Almendros y el italiano Storaro figuraron también.

Mi primera película como operador «americano» fue *La pequeña*, de Louis Malle, por consiguiente una producción americana con rasgos europeos. Artísticamente fuimos Louis y yo los que marcamos el estilo a la producción, cuyo éxito, por cierto, resultó mayor en Europa que en Estados Unidos, donde en ciertos círculos fue calificada de obscena. Trata de cómo experimenta una chica de doce años el ambiente del burdel donde la cría su madre. Lugar y época: Storyville, Nueva Orleans, 1917. Louis era también un gran amante del *jazz*, así que el ambiente no estaba elegido por capricho.

Estéticamente partíamos de fotografías antiguas, pero también de la luz de los cuadros del maestro holandés Vermeer, lo cual era algo en verdad incomprensible para el equipo técnico que me había sido asignado. El primer día de rodaje me encontré al llegar al estudio con que el jefe de los eléctricos había preparado todos los focos disponibles. Fui apagándolos uno por uno hasta que sólo quedó un arco bruto y su luz de apoyo. Me consideraron casi como un desequilibrado mental, y tuve que luchar con dureza hasta que ellos pudieron ver por sus propios ojos que realmente el negativo había captado las imágenes.

Como director de fotografía americano tampoco podía

actuar de *segundo*, es decir permanecer pegado a la cámara comprobando la imagen por el visor, lo cual me pareció difícil de aceptar, y todavía sigo experimentando cierta extrañeza, aunque he de confesar que es agradable eliminar la técnica propiamente dicha. Lo malo fue que nos había tocado un operador insólitamente perezoso, que estaba siempre con sueño, y en una toma muy complicada Louis Malle pidió que me ocupase del manejo de la cámara personalmente, y así lo hice porque él se sentía más seguro.

Al día siguiente recibimos la visita de un furioso representante del sindicato de Chicago, que ante todo el equipo explicó que si yo volvía a tocar la cámara una vez más él se ocuparía personalmente de que me echasen de los Estados Unidos y de que fuese mi última película como operador americano.

Preferí no entrar en discusiones y mantenerme, a partir de ese momento, dentro de las reglas. Por otra parte, constituye una gran ventaja poder concentrarse en la iluminación, algo que se considera imprescindible en mi especialidad. Pero prohibir completamente a un iluminador manejar la cámara es como quitarle el arco a un violinista. Por fortuna parece que hoy ya no se es tan rígido en la interpretación de los reglamentos sindicales.

Poco antes del rodaje ocurrió un suceso profundamente trágico, lo peor que a uno le puede pasar: mi hijo Johan se suicidó a los diecinueve años.

Nunca llegaremos a saber qué fue lo que lo motivó, pero como padre se ha de vivir ya para siempre con sentimientos de culpabilidad, independientemente de la culpa real que exista. Parece innegable que el divorcio afectó mucho a los chicos, y yo había estado mucho tiempo fuera de casa en los últimos años.

Cierto consuelo fue que me pude llevar a mi hijo mayor, Carl Gustaf, al rodaje. Había seguido mis pasos y era ya un fotógrafo interesado en lo que yo hacía. Pudimos apoyarnos mutuamente en nuestro dolor, y de esa manera tener fuerzas para continuar, a la vez que proseguía mi trabajo.

La película siguiente, *Estirpe indomable*, de Frank Pierson, se iba a filmar en Nueva York*. La producía Dino de Laurentiis, pero ni él ni yo sabíamos que en Nueva York había un sindicato que no me quería aprobar, aun tras haber sido bendecido y aceptado por sus hermanos de la costa oeste.

Frente a la amenaza de Dino de trasladar el rodaje a cualquier otro lugar, lo que hubiese implicado la pérdida de trabajo para un centenar de trabajadores cinematográficos del estado de Nueva York, se rindieron a condición de que hubiese a mi lado un iluminador contratado como reserva. Era un bondadoso operador anciano que no me molestó en absoluto y parecía encantado de cobrar sin hacer nada y tener, además, alguien con quien hablar, lo cual, por cierto, le gustaba bastante.

Resultó ser alemán y en los años treinta había trabajado con Leni Riefenstahl, de la que era buen amigo, y a la cual mencionaba constantemente porque seguía admirándola. Una noche vino ella a Nueva York, y él quería presentármela a toda costa. Por desgracia tuvimos que hacer horas extraordinarias ese día y no me pude librar a tiempo.

La película es de las que prefiero olvidar. Por un lado porque el tiempo del rodaje fue especialmente difícil para mí tras la muerte de Johan, y por otro porque era una historia estúpida, con un director sin talento que no me apoyaba en absoluto. Se había labrado prestigio como guionista y acababa de recibir un Oscar por *Tarde de perros***. Pero como director no había hecho más que una hábil nueva versión de *Ha nacido una estrella****, y después del fracaso de *Estirpe indomable* y alguno más, desapareció del mundo de los directores. Sin embargo hizo una buena carrera administrativa, y la última vez que me lo encontré era jefe de la oficina de derechos de autor de los escritores.

* *King of the Gypsies* (1978).
** *Dog Day Afternoon*. Sidney Lumet (1975).
*** *A star is born*. Frank Pierson (1976).

Artísticamente el título siguiente fue otro buen bodrio. Pero *Huracán* tiene su historia particular y contiene ingredientes que, por diferentes motivos, llegaron a significar mucho para mí desde un punto de vista personal.

La película era una nueva versión del clásico de John Ford de 1937 con Dorothy Lamour de protagonista. Dino iba asimismo a producirla y, como productor americano trataba de ser más americano que los propios americanos. Había contratado a Roman Polanski de director y éste quería seguir colaborando conmigo.

Cuando llegué a Los Angeles las circunstancias eran bastante confusas. A principios de 1977 Polanski había sido acusado de mantener relaciones sexuales con una menor, lo que él nunca negó, pero la situación jurídica no parecía clara. Estaba libre y podía trabajar en la preparación del rodaje, que se iba a llevar a cabo en la isla de Bora-Bora, en pleno Pacífico, donde trabajaría en el guión quedando, eso sí, a disposición del tribunal pertinente. Transcurrió durante el otoño en la preparación del rodaje. Polanski quería a Natassia Kinski de protagonista, a lo que se oponía Dino. Jack Nicholson tendría también un gran papel.

A finales de otoño empeoró la situación. Dino de Laurentiis se vio obligado a convencer a un director en reserva que pudiese sustituir a Polanski, y la elección recayó en Jan Troell, quien por esa época tenía buenas razones para estar decepcionado de los productores suecos, y prometió incorporarse a la producción si fuera necesario. El proyecto como tal no le entusiasmaba, no era un tema de su gusto.

Polanski aún pudo pasar las Navidades de 1977 en Bora-Bora, pero cuando volvió a Los Angeles, le decretaron prisión preventiva y hubo de permanecer varias semanas en la cárcel.

Le encontré por casualidad en su último día en los Estados Unidos. Cuando llegué al despacho de Dino vi que había alguien en la sala de espera, parapetado tras un periódico. Parecía muy interesado en que no lo vieran, pero miró disimuladamente y vio que era yo. Me pidió que me sentase a su lado.

Roman me contó que, de momento, estaba libre en espera del proceso, pero que todo parecía bastante oscuro, por lo que no quería correr el riesgo de quedarse. Pensaba desaparecer del país, en secreto, aquella misma noche, en un avión que iba a Londres y así lo hizo. Alquiló un coche y se fue al aeropuerto media hora antes de la salida del vuelo, compró el billete con su tarjeta de American-Express y abandonó para siempre los Estados Unidos. Todavía hoy no puede regresar sin correr el riesgo de ser procesado.

Fue, pues, Jan Troell quien tuvo que cargar con la poco envidiable tarea. Los dos entramos tarde en la preparación del rodaje. No se notaba la menor huella de Polanski en el guión, que era un típico producto de Hollywood, desbordante de sentimentalismo. Sin embargo Jan pudo influir un poco en el reparto. A Max von Sydow le dieron un pequeño papel. En lo tocante a la protagonista femenina, Jan prefirió a Mia Farrow. Una elección feliz desde todos los puntos de vista.

No fui una gran ayuda para Jan antes del comienzo del film. Seguía deprimido por la muerte de Johan. Los primeros catorce días de rodaje me aislaba completamente cuando terminaba el trabajo. Hasta pedía que me subiesen la comida a la habitación. Margareta Strömstedt, una vieja amiga de los tiempos de la infancia en Moheda, y también «nieta de Dios», me había dado un libro sobre cómo se puede combatir un gran pesar. No hacía más que leerlo.

De pronto, un domingo por la mañana, cuando como de costumbre pensaba no salir en todo el día, llamaron a la puerta. Era Mia Farrow que irrumpió en la habitación con todos sus hijos, que estaban ocasionalmente de visita. Tres niños propios y tres adoptados.

—Esto no puede seguir así —me dijo Mia—. Tienes que salir, mezclarte con la gente. Ahora mismo te vas a venir a la playa con nosotros.

No había escapatoria. Mía hizo lo único correcto, obligarme a salir del aislamiento en que me había hundido.

Después de cenar juntos, y cuando los niños ya se habían acostado —por supuesto tenía una doncella—, dijo Mia:

—Ahora no te vas a tu cuarto solo. Nos subimos al *jeep* y damos una vuelta por la isla para verla.

Eso hicimos, y fue un viaje de muchas horas a la luz de la luna. En una isla de los Mares del Sur.

Por todo eso Mia llegó a significar —y todavía sigue significando— muchísimo para mí. Aquella vez me devolvió, literalmente, a la vida. Hay quienes sostienen que se puede hablar de una cámara enamorada y eso sí que puede aplicárseme superlativamente tanto como a las imágenes de Mia en esa película.

Obviamente los periódicos sensacionalistas y la prensa del corazón, como era de esperar, empezaron a indagar y se enteraron de todo, inventándose que Mia y yo íbamos a casarnos y que estábamos esperando un hijo. No era así, claro, pero lo cierto es que Mia, en aquella época, se había separado del director de orquesta André Previn, un matrimonio deteriorado desde hacía tiempo. Sencillamente nos necesitamos mutuamente en aquel periodo de nuestras vidas, y hemos seguido siendo buenos amigos. Nos llamamos a menudo. Fue ella quien me telefoneó y pidió que fuese a trabajar con Woody Allen, cuando éste quiso cambiar de operador.

Su matrimonio con Woody Allen no significó nada negativo en nuestra relación. Me convertí en amigo de la pareja, y recuerdo con una sonrisa mi primera visita a su casa, exactamente a la de Mia, porque seguían manteniendo cada uno su propio apartamento, muy cerca uno del otro, junto a Central Park.

En cierta ocasión le regalé a Mía una hermosa colcha *patchwork*, que ella utilizaba como sobrecama, y de la que ambos teníamos recuerdos comunes. Mia había conservado esa colcha y cuando ellos quisieron enseñarme el dormitorio, de pronto se precipitaron hacia la cama y se colocaron de espaldas a ella, para que yo no viera la colcha. A pesar de todo la vi, claro, y me eché a reír. Luego nos reímos los tres a carcajadas.

Pero ¡volvamos a la película!

El huracán era uno de los ingredientes fundamentales de la misma, lo que habría de proporcionarle el llamado *«production value»*. Con ese fin se había construido un gigantesco estanque en Bora-Bora, pero los dioses del tiempo no nos fueron favorables. Lucía el sol todos los días y lo que necesitábamos era huracán y lluvia. Dino sugirió que nos fuésemos a Malta donde había un gran estanque para escenas de ese tipo, pero yo no quería darme por vencido...

Propuse cubrir todo el estanque con un inmenso techo de lona que quitase el sol y las sombras. Así se hizo, pero justo cuando habíamos terminado de cubrirlo se desencadenó un verdadero huracán que se llevó el techo y todo lo demás.

Decidí entonces tomar las escenas del huracán por la noche. Pero para ello necesitaba, por una vez en la vida, muchos focos, sí, montones de arcos. Encargamos a Hollywood un barco completamente cargado de ellos. Además contábamos con una serie de hélices de avión que levantaban olas en el estanque y máquinas de lluvia. Al final conseguimos realmente la ilusión buscada. Por otra parte, yo forcé el negativo en el laboratorio, de manera que el *grano* de la imagen constituyera un valor añadido.

En este sentido la película funcionó: «Una película hecha profesionalmente, y nada hay que objetar a la violencia de la tormenta. Nadie podría decir que se sintió defraudado por el huracán», escribió Mårten Blomkvist en *Expressen*.

Que por lo demás la película iba a ser un pestiño indigesto es algo que ya intuíamos desde el principio. Recuerdo haberle preguntado una vez a Jason Robards por qué no se sabía nunca los diálogos a la hora del rodaje.

—Tengo miedo de aprendérmelos de memoria —replicó.

Lo cual dice bastante sobre la calidad de los mismos. Era sencillamente una historia insalvable, aunque algunos, y no sólo yo, consideraron que Mia salía de ella con su prestigio intacto. Quien me dio verdadera pena fue Jan Troell, que se

encontraba terriblemente a disgusto y ni siquiera tuvo nada que iluminar, lo que resulta casi vital para él cuando dirige.

Para compensar tanta frustración salía a veces por la noche con una cámara y rodaba tomas para la llamada *second-unit*, con preferencia sobre la vida animal de Bora-Bora. Un día llegó un telegrama de Londres, donde se revelaba el negativo y Dino veía las tomas de cada día:

«Acabo de ver dos horas de almejas. ¡Basta ya de filmar almejas, Dino!»

Un consuelo para Jan fue que él también encontró una mujer, la amiga de un periodista que vino de visita. Aquel amor se mantuvo, y se casaron poco después. Tuvieron una hija. Los rodajes cinematográficos acarrean peligros, pero también momentos maravillosos, inesperados.

LUGAR DE TRABAJO: ESTADOS UNIDOS

En este capítulo voy a hablar de una serie de películas americanas que he tenido oportunidad de iluminar a lo largo de los años, grandes y pequeñas, buenas y malas. Uno no siempre elige, suelen hacerlo los agentes, en mi caso Milton Forman, y no se les puede reprochar que a veces no lo hagan bien, porque que una película sea buena o mala no se sabe hasta después, y además los buenos directores también hacen sus malas películas.

A propósito de las buenas que se me han escapado he de decir que en este negocio es muy fácil que se pierdan por razones muy prosaicas. Un problema para los operadores *free lance,* como para otros elementos creativos de un film, es que las películas hoy en día tardan mucho tiempo en conseguir financiación, y a veces ni siquiera la consiguen. Por otra parte, los productores pretenden asegurarse la participación de los mejores colaboradores artísticos desde el principio, porque puede resultar un argumento de peso a la hora de conseguir esa financiación.

A veces, esto influye para que nos comprometamos con proyectos que jamás se realizarán, mientras perdemos otros trabajos posibles. Hay ocasiones en que cuando acabamos de

firmar un contrato para un proyecto no demasiado atractivo, surge imprevistamente otro mucho más apetitoso.

Esto me ha ocurrido repetidas veces.

Lo más decepcionante fue lo de *Cabaret* y *Alguien voló sobre el nido del cuco**. Bob Fosse tenía ganas de trabajar conmigo en *Cabaret*, y llegó con su productor a Estocolmo cuando acabábamos de terminar *La carcoma*, en noviembre de 1970. Me llamaron al hotel Diplomat una tarde y traían hasta un borrador de contrato. Después de cenar y de haber hablado varias horas para ponernos de acuerdo, me vino a la cabeza que le había prometido a Max von Sydow participar en la filmación de la pieza de Ibsen *Peer Gynt*, planeada por un productor inglés para la primavera.

«Tengo que telefonear para confirmar algo», dije, y llamé al productor a pesar de que eran altas horas de la noche. Sí, claro que se hará la película, me aseguró, y por tanto yo no podía, de ninguna manera, comprometerme en otra.

Una promesa era una promesa. Por entonces no tenía aún agente, y dije que no a *Cabaret*. Después me sentí verdaderamente chasqueado. La adaptación de *Peer Gynt* no llegó a hacerse y cuando telefoneé desde España, donde aquel invierno rodaba *Fuga sin fin* con Huston, en Hollywood ya habían contratado a otro fotógrafo. El novelista Lars Widding, amigo mío, me pidió que iluminase un pastiche ambientado en el siglo XVIII que acababa de escribir y que dirigiría Torgny Wickman**. No hubo nada malo en ello —por lo menos, tuve la oportunidad de trabajar por primera vez con Panavision— pero hubiera resultado mucho más divertido colaborar con Bob Fosse.

Bob no se dio por vencido, y volvió a la carga cuando yo estaba filmando *Huracán* con Jan Troell, en la isla de Bora-Bora. Ahora quería que iluminase *Empieza el espectáculo****. Desafortunadamente envió un télex que llegó a manos del productor Dino de Laurentiis quien, sin ponerse siquiera en contacto conmigo, comunicó a Fosse que yo trabajaba sólo para él, lo cual era mentira.

* *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Milos Forman (1975).
** *Lockfägeln* (1972).
*** *All that Jazz*. Bob Fosse (1979).

A la tercera va la vencida, se dice. Así fue como pude hacer *Star 80*. Pero, honradamente, no me gustaba esa historia, era extremadamente violenta y esas cosas no me van.

Cuando volví a Suecia, en el otoño de 1974, después de un rodaje con Louis Malle, mi antiguo patrón, Kenne Fant, jefe de la SF, pidió que me comprometiese a iluminar su vuelta al plató como director: una visión futurista, *Monismanien 95*. La primera idea había sido grabada en vídeo, directamente para televisión, pero luego se hizo en 16 mm, en blanco y negro, ampliable para pasarla en cines comerciales. Todo aquello me interesaba relativamente, pero Kenne era amigo, y no podía decirle que no.

Unos días más tarde me llamó mi agente: Milton Forman quería que iluminase *Alguien voló sobre el nido del cuco*.

«Trata de estar libre», dijo Milton, «esto es muy importante».

Hablé con Kent, pero él pidió que me quedara. Yo había estado contratado por su productora durante diez años, y además «un contrato es un contrato». No había nada que añadir al respecto.

También me perdí *La decisión de Sophie**, de Alan Pakula, porque tenía un contrato con Peter Brook en París. Alan, con quien yo había trabajado en *Comenzar de nuevo***, me pidió que recomendase un sustituto, y propuse a Néstor Almendros, el fotógrafo de Truffaut. Le dieron el trabajo y obtuvo una nominación para el Oscar.

Otra *Sofie**** que me hubiese gustado mucho hacer fue el debut de Liv Ullmann como directora. Nosotros, los de la familia Bergman, habíamos hecho la promesa de ayudarnos mutua-

* *Sophie's Choice* (1982).
** *Starting Over*. Alan Pakula (1980).
*** *Sofie* (1992).

mente y yo ya había iluminado el debut de Erland Josephson y de Max von Sydow como directores. Pero esta vez me había comprometido con Richard Attenborough que iba a dirigir *Chaplin*, lo cual evidentemente era muy atractivo. El arranque de este rodaje tardaba mucho, y Liv no podía esperar. Cuando decidieron retrasar una vez más el comienzo de *Chaplin* ya era demasiado tarde para *Sofie*.

Otras dos películas se me presentaron en fechas coincidentes, *Memorias de África**, de Sidney Pollack, y *Sacrificio*, de Tarkovski. Si éste no hubiera necesitado unos preparativos tan prolongados habría tenido tiempo de hacer las dos.

Para qué lamentarse si agua pasada no mueve molino. De todas formas yo me siento muy afortunado. Probablemente nadie ha hecho tantas películas. Un motivo pudo ser la fama que logré de ser muy rápido en mi trabajo. La iluminación generalmente invierte mucho tiempo y origina largas esperas de todo el equipo, lo que resulta muy irritante para directores y actores impacientes. Pero como yo empleo pocas lámparas, voy muy deprisa.

Sin embargo, hubo alguien a quien no le gustaba trabajar deprisa: Bob Fosse (1927-1987). Lo comprendí cuando recibí el contrato y manifesté mi sorpresa por el largo tiempo previsto.

«Vas a trabajar con Bob Fosse», fue la lacónica respuesta.

Sin ninguna duda, Bob sabía lo que quería y además hacía lo que quería. Una muestra de esto fue que logró retrasar el principio del rodaje un mes sólo por mí.

En realidad yo debía haber empezado *Star 80* inmediatamente después de *Fanny y Alexander***, pero el rodaje había resultado inusualmente largo, cinco horas de película hábil, y dije que necesitaba por lo menos un mes de descanso antes de lanzarme a algo totalmente nuevo.

* *Out of Africa* (1985).

** *Fanny och Alexander*. Ingmar Bergman (1981).

La mayoría de los directores americanos no son particularmente cuidadosos ni con la iluminación ni con la composición de las imágenes. En lo tocante a lo primero confían en el operador, respecto a lo segundo en el montador. Ellos se preocupan de que haya un material muy abundante con el que trabajar más tarde, planos generales, planos medios y primeros planos. El ritmo parece así más importante que la composición y el encuadre de cada imagen.

Pero Bob Fosse tenía un pasado teatral como actor, bailarín y sobre todo coreógrafo. Sabía lo que significaba una composición, la importancia de preparar una escena. Siempre era el primero en llegar y se metía en todo, mientras fumaba sin cesar, de la mañana a la noche. Aquel encender un cigarrillo con la colilla del anterior lo mató dos años después. Sólo contaba sesenta años.

Creo que puedo decir que Bob es probablemente el director americano con quien más íntimamente he trabajado en lo tocante a la composición de imágenes, al encuadre. Le gustaba sentarse junto a la cámara y mirar por el visor, al igual que Tarkovski, aun cuando ésa fuese la única semejanza entre ellos. Bueno, ésa y el tabaco.

Bob tenía un sentido del encuadre mucho más audaz, y el ritmo era completamente diferente. También tenía un especial cuidado con el sonido. En esto influía su educación musical.

Fue una pena que la historia fuera en aquel caso más espectacular que interesante. Trataba del asesinato de una de las chicas de *Playboy* que causó una gran sensación. Quien la descubrió en un pueblo de mala muerte, un chico con el que se había casado, no pudo soportar el éxito de ella ni los homenajes y galanteos que le prodigaban. La mató, y luego se mató él.

Para Bob Fosse todo aquello significaba un ajuste de cuentas con el mito americano del éxito y una visión de la parte sombría del mundo del *show business* al que pertenecía. Pero la historia resultaba quizá demasiado rara y bastante aterradora para llegar al gran público.

Con Alan J. Pakula, Norman Jewison y Nora Ephron he hecho dos películas con cada uno, con Paul Mazursky y Bob Rafelson una. Ninguna de las ocho fue una obra maestra, pero algunas salieron realmente bien.

El común denominador de estos directores es su seguridad profesional. Llamarles directores comerciales puede parecer peyorativo, pero no es ésa mi intención. Alguna persona inteligente ha dicho que el arte del cinematógrafo no vive de obras maestras sino de las películas intermedias. Éstos eran hombres que conocían su oficio dentro del marco de la tradición narrativa norteamericana y, si se les ponía un buen guión en las manos, rozaban la nominación para el Oscar.

Tal fue el caso de la comedia romántica de Pakula *Comenzar de nuevo,* que yo iluminé entre finales de 1978 y principios de 1979, con Jill Clayburgh, Candice Bergen y Burt Reynolds como protagonistas. Las dos chicas fueron nominadas para el premio de la Academia.

Candice Bergen se casó inmediatamente después con mi amigo Louis Malle, y abandonó su carrera para trabajar como periodista y fotógrafa. Jill Clayburgh parece que también se ha retirado de la escena pública. Cuando hicimos *Comenzar de nuevo* acababa de separarse de Al Pacino y su sueño —como el de muchas otras actrices con quienes he trabajado— era actuar a las órdenes de Ingmar Bergman. Solían darme la lata con eso.

En lo referente a Burt Reynolds, tenía fama de ser un *playboy,* pero no lo era, en absoluto. Era una buena pandilla y tuvimos un buen grupo sin que haya nada especial que contar.

Como ya he dicho, se había pensado que rodase *La decisión de Sophie* para Pakula, un tema que él llevaba en el corazón porque sus padres eran judíos polacos, pero no pudo ser. En cambio hice con él *Pesadilla sin retorno**, que no tuvo éxito; trataba de la confusión que pueden crear los sueños

* *Dream Lover.* Alan Pakula (1984).

cuando intentamos traducirlos a la realidad. Un guión apoyado en cierta base científica pero con una construcción artificiosa, por desgracia.

Paul Mazursky tenía antecedentes ruso-judíos, y dejaba traslucir cierta orientación europea en la mayoría de sus trabajos, como ocurría en *Una almohada para tres**, un pastiche del *Jules & Jim* de Truffaut, situado en Greenwich Village. Los dos protagonistas masculinos los interpretaban actores completamente desconocidos, y quizá la película hubiese resultado mucho más atractiva si la hubiesen interpretado Al Pacino y Woody Allen, según se había pensado en principio.

La mujer por la que ambos hombres se sentían atraídos era Margot Kidder, la que incorpora a Lois Lane en las películas de *Superman.* Una joven actriz canadiense sobrada de talento para los papeles que le confiaban. Nos vimos bastante, y la encontré años después en Nueva York. Estaba llena de sueños no cumplidos, y quería hacer algo por cuenta propia. A raíz de un accidente en algún rodaje canadiense de finales de los años ochenta, tuvo dificultades para volver al cine, y hace un tiempo me enteré con horror de que, tras sufrir un colapso mental, se había escapado del hospital, siendo hallada en un patio trasero en Los Angeles, confundida y aterrada.

Bob Rafelson fue otro que nunca se sintió realmente a gusto en el Hollywood de las componendas. Se vivía una relación que puede ser definida, sin exageración, de mutuo amor-odio. Cuando hicimos *El cartero siempre llama dos veces*** le acababan de despedir de una película sobre cárceles, *Brubacker,* en la que, para júbilo de la prensa sensacionalista, había acabado tirando una silla a uno de los jerarcas de la Fox. A mí se me

* *Willie & Phil* (1979).

** *The Postman Always Rings Twice* (1980); *Brubacker* (1980).

presentó diciendo: «Soy el director con el que es más difícil colaborar del mundo».

Era un judío temperamental al que le encantaba hacerse el duro pero que en realidad se sentía bastante inseguro. Cuando veíamos juntos el *copión* del día, pretendía, a toda costa, mantenerme cogido de la mano. En un principio yo estaba un tanto perplejo, pero según explicó se ponía muy nervioso frente a las tomas, necesitaba sentir mi calma.

Para ser un director americano parecía extraordinariamente curioso sobre mi trabajo, y le encantaba que yo experimentase. Eso permitió que, aprovechando la ocasión, yo llegase a los límites extremos tanto en lo relativo a la sobreexposición como a la subexposición. Los primeros planos de *El cartero siempre llama dos veces* son de lo mejor que he hecho nunca.

La famosa escena de amor sobre la mesa de amasar tiene también su historia. Jessica Lange había especificado en su contrato que sólo se podría rodar una vez, y se negaba a ensayarla. Además, cuando llegó el momento, fue implacable: sólo estaríamos presentes el director y yo.

Bob estaba furioso. Él se empeñaba en tomar la escena con dos cámaras, lo que yo comprendía muy bien. Me vi obligado a darle una lección rápida de cómo funciona una cámara manual de Panavisión para que la llevara él mismo mientras dirigía. Así, entre los dos, pudimos rodar simultáneamente la misma acción con dos encuadres diferentes. Por mi parte atendí sobre todo a los rostros, que siempre me parecen lo más interesante. Bob se encargó del resto con resultado sobresaliente.

Bob y Jack Nicholson eran buenos amigos desde *Mi vida es mi vida**, la película que los lanzó a la fama, pero después le había ido mucho mejor a Jack que a Bob, y se pasaron todo el rodaje riñendo, una lucha por el prestigio que podía ser ocasionada por cualquier bagatela, por ejemplo por quién era el primero en llegar al plató. Finalmente, asignaron a la secretaria de Nicholson la misión de llamar cada mañana a la secretaria de

* *Five Easy Pieces*. Bob Rafelson (1970).

Rafelson para informarle cuándo Jack salía de casa. A veces la lucha de poderes podía parecer divertida, otras sólo penosa.

Alguien que nunca molestaba, si exceptuamos la mencionada escena de amor, era Jessica Lange. Se empeñó en que yo hiciese un pequeño papel en la película, el antiguo amante que se aparece en una breve escena. Le aseguré que yo era imposible como actor, que me iba a echar a reír en el momento en que oyese la claqueta y tuviera que decir mi frase. Pero Jessica era también tozuda.

Aprendí mi línea, ensayamos la escena y llegó la hora de la toma.

«Action», dijo Bob.

Sonó la claqueta y me eché a reír, exactamente como había pronosticado. Nueva toma y nueva carcajada, hasta que todos se echaron a reír conmigo. El debut de Nykvist como actor quedó en agua de borrajas.

A la vez, Jessica es una mujer de muy buen corazón. Le encantaba animar y elogiar a todos los que tenían papeles cortos. Un día, durante la cena, se lanzó sobre un hombre gordo y pequeño repitiéndole lo fantástico que había estado, *«such an artistic feeling»*.

Yo la llevé aparte y le dije que se trataba de uno de los chóferes. No hubo más congratulaciones.

Ni ella ni Jack Nicholson se comportaron como divos, aunque pudiera pensarse lo contrario. Eran generosos y positivos, y observaban una extraordinaria disciplina laboral. Siempre en su sitio a la hora del plano.

Ciertos rodajes apenas dejan recuerdos, otros muchísimos. *El cartero siempre llama dos veces* es de los que proporcionan muchos hasta el último día. Sólo me quedaba ya una semana de contrato y debía regresar a Suecia. Bob se puso furioso. ¿Por qué no le había dicho nadie nada? Había aún imágenes que quería filmar, y por si fuera poco estábamos lejos de Los Angeles.

Bob encontró la solución. Alquiló, de su bolsillo, un helicóptero que me llevó directamente al aeropuerto media hora antes de que despegase el avión de SAS.

Mi primera película con Norman Jewison fue *Agnes de Dios**, rodada en Toronto, la ciudad natal de Norman, en 1984. Norman era sólo unos años más joven que yo y tenía una larga y exitosa carrera tras de sí con un currículum donde tanto figuraban musicales como comedias o dramas contemporáneos. Nos entendimos desde el primer momento y ha llegado a ser uno de mis mejores amigos entre los directores del otro lado del charco, *«over there»*.

Agnes de Dios es una película un tanto peculiar por su repertorio, pero Norman parece ser uno de esos que dominan cualquier género al que se lancen. Que se sintiese atraído por esa historia —originalmente una pieza teatral basada en un suceso real—, tuvo que ver con que se desarrollara en un convento de monjas católicas de Canadá, país al que es muy fiel, a pesar de su triunfal carrera en Hollywood. Tan pronto como puede escapa a la granja que posee en las afueras de Toronto, y allí permanece con su mujer y sus tres hijos, los cuales trabajan en el cine. Uno de ellos fue mi ayudante en varias ocasiones.

La película se desarrolla en su mayor parte en una iglesia y resultó excitante poder enlazar su iluminación con la de *Los comulgantes*, esta vez sin tanta presión. Claro que ahora se trataba de una historia mucho menos dura, aunque hable de una monja joven (Meg Tilly) que ha dado a luz a un niño, que luego estrangula. La acción principal gira en torno a una psiquiatra femenina (Jane Fonda) que trata de averiguar lo que se esconde tras este hecho, y si la monja podrá resistir un proceso por asesinato. El drama de la película radica en el enfrentamiento entre ella y la fuerte personalidad de la abadesa, dos concepciones de la vida conducentes a chocar sin remedio.

Ann Bancroft y Meg Tilly, fueron nominadas para el Oscar por sus interpretaciones. Puede que el papel de Jane Fonda estuviera hecho demasiado a la medida del tipo de mujer eficaz y de carrera que Jane representaba tan bien en aquellos años. En todo caso debo confesar que sentí debilidad por ella y que

* *Agnes of God.*

nos divertimos mucho. Llegó a convencerme de lo saludable que era correr por las mañanas antes del rodaje, pero pronto descubrí mis limitaciones para ello. No llegaban a algunos cientos los metros que corríamos juntos, enseguida la veía desaparecer a lo lejos.

Nuestra amistad se ha conservado y cuando rodé *Algo de que hablar**, con Lasse Hallström, vino a saludarme. Claro que había dejado de trabajar en el cine, después de su matrimonio con el magnate de los *media* Ted Turner, pero daba la casualidad de que no vivían lejos de donde filmábamos. Era la chica simpática de siempre, sin un átomo de divismo.

Mi última película con Norman Jewison fue una comedia romántica, *Sólo tú***, rodada en diferentes puntos de Italia en otoño de 1993. Una encantadora bagatela, ni más ni menos, y para mí el agradable regreso a Italia.

Con Nora Ephron y con Lasse Hallström trabajé en otras dos ocasiones a principio de los años noventa. Las películas que hice con Nora Ephron explican bastante bien algo muy típico de este campo donde trabajo. La primera, una comedia desvergozadamente romántica que trata de un viudo joven cuyo hijo llama a un programa nocturno de radio y cuenta que su padre necesita casarse, *Algo para recordar****, alcanzó un sorprendente éxito, y es la única de mis películas que ha sobrepasado la barrera mágica de los cien millones de dólares de taquilla.

La siguiente, *Un día de locos*****, un éxito seguro *a priori*, con Steve Martin, basada en una farsa francesa de 1982, *Le Père Noël est une ordure*, de Jean-Marie Poiré (en los últimos años se ha puesto de moda en Hollywood comprar éxitos franceses y hacer versiones propias), fue un fracaso absoluto, y desapareció de la cartelera al cabo de muy pocas semanas.

* *Something to talk about* (1995).
** *Only you* (1994).
*** *Sleepless in Seattle* (1993).
**** *Mixed Nuts*. Nora Ephron (1994).

Nora, mi primera directora norteamericana, era desde hacía tiempo una de las guionistas más reconocidas. Venía de buena cepa. Su padre y su madre habían escrito con éxito para Broadway y para el cine. Nora fue nominada al Oscar por *Silkwood* (1983) y *Cuando Harry encontró a Sally* (1989)*.

Antes yo había filmado con Mai Zetterling en Suecia, y con Rebecca Horn en Portugal y hace muy poco he sido el operador de Liv Ullmann, pero a la pregunta de si es diferente trabajar con directores o directoras —pregunta que me suelen hacer a menudo— he de contestar que no existen diferencias ostensibles. La falta de habilidad se encuentra con la misma frecuencia en los debutantes masculinos.

Tampoco ha habido ninguna diferencia para mí o para los demás del equipo en contar con una responsable femenina. Posiblemente porque todas las citadas tenían ya una posición en otros campos profesionales antes de empezar a dirigir. Mai y Liv eran actrices; Rebecca, una conocida pintora canadiense y Nora, escritora.

A Nora la encontré por primera vez cuando rodaba *Delitos y faltas*** en Nueva York con Woody Allen. Nora es una buena amiga de Woody, y hacía un pequeño papel en la película, casi por broma. A ella le pareció natural preguntarme si quería iluminar su debut de directora. Evidentemente lo que más le interesaba era el guión, los diálogos y los actores. Exigía a rajatabla que éstos dijeran exactamente sus frases como estaban en el guión, pero en lo tocante a su movimiento y composición de la imagen me daba gran libertad.

Con actores como Tom Hanks y Meg Ryan no cabía fallar. Más de una vez me ha maravillado la profesionalidad de la mayoría de los intérpretes norteamericanos, gente que trabaja duramente, aunque sólo tengan papeles de carácter.

Mi última experiencia en esto ha sido con la pareja de

* *Silkwood*. Mike Nichols (1983); *When Harry met Sally* (Bob Reiner, 1989).

** *Crimes and Misdemeanors* (1989).

ancianos en la película de Lasse Hallström *Algo de que hablar*, Gena Rowlands y Robert Duvall; qué personas admirables, qué actores maravillosos.

Fueron ellos quienes enriquecieron el film y no la estrella del día, Julia Roberts. No quiero decir que ésta se comportase como una diva porque para serlo estaba demasiado insegura de sí misma, pero tenía sin duda algunas actitudes propias de diva. Se negaba a que la maquillasen antes de que quedase lista la iluminación y como sus cremas tardaban más que mis luces solían producirse esperas irritantes antes de que ocupase su sitio. Jamás ocurrió eso con Gena y Robert.

Causa de la inseguridad de Julia era posiblemente el hecho de que había adelgazado demasiado. Tiene un rostro que no permite la extrema delgadez. Verdaderamente fue muy laborioso iluminar sus primeros planos para que quedase todo lo guapa que puede aparecer.

La película en sí no me producía ni frío ni calor. A mí los caballos no me han interesado nunca. Pero supuso un placer trabajar con Lasse; ha sido fotógrafo y se interesa más por mi trabajo que la mayoría de los directores americanos.

Nuestra primera colaboración fue *¿A quién ama Gilbert Grape?**, una película que funcionó mucho mejor en Europa que en Estados Unidos, quizá porque Lasse ha conseguido mantener un tono más europeo, en el que los sentimientos prevalecen sobre el ritmo de la narración.

Cumplí los setenta durante este rodaje, y había imaginado que el día pasaría sin alharacas. Por eso fue una enorme sorpresa cuando por la mañana me despertó todo el equipo, ciento treinta personas, plantados ante mi casa, cantando *«Ja må han leva»*** ¡en sueco!

Y para terminar, un par de fracasos. El primero, memorable e instructivo; el segundo sólo fracaso, así que liquidaremos éste

* *What's Eating Gilbert Grape?* (1992).

** Breve himno de felicitación equivalente al *Happy Birthday* americano.

antes: la película de Alex Keshishian *With Honors*, cuyo rodaje empezó semanas después del de la película *Gilbert Grape*.

Al principio la cosa parecía interesante: un joven cosmopolita, nacido en la Unión Soviética y educado en Estados Unidos, que trabajaba en Francia y era conocido por sus vídeos musicales sobre Madonna, así como por el documental *In Bed with Madonna*, quería que yo iluminase su primer largometraje, una historia escolar de Harvard, donde había sido alumno. Pedí conocerle antes de firmar el contrato; viajé a Nueva York un fin de semana y me pareció encantador. Por eso dije que sí; fui a Boston y firmé el contrato en la Navidad de 1992. El rodaje iba a empezar en febrero.

Quizá sea un buen director de vídeos musicales, o simplemente que aprovechó el éxito obtenido con Madonna. En cualquier caso, como director de largometrajes se mostraba incompetente del todo. Trataba de ocultar su profunda inseguridad detrás de una extremada arrogancia con todo el mundo y rodando una fabulosa cantidad de negativo. De poco le sirvió. La película nació muerta y, por lo que tengo entendido, ya no se le ha dado otra oportunidad.

Tampoco se la dieron a Daniel S. Ward, director de la adaptación de la novela de Steinbeck *Cannery Row*, que iluminé en 1990, inmediatamente después de *El cartero siempre llama dos veces*.

Al igual que Nora Ephron, Ward había hecho carrera como guionista y contaba con éxitos tan notables como *El golpe**. Por eso le dieron la oportunidad de dirigir. No parecía muy arriesgado tratándose de una carta tan segura como las encantadoras historias de Steinbeck de Monterrey, al sur de San Francisco (Ward había metido en su guión también «Sweet Thursday»)**.

Los exteriores de la película se iban a filmar, como es natural, en Monterrey, y antes de marcharme a Suecia para descansar unos meses fuimos a ver la pequeña ciudad costera. En seguida me di cuenta de que la luz no era la ideal. Nos íbamos a ver obligados a filmar el mar con el sol a nuestra espalda lo cual da una impresión plana y aburrida. Además el lugar había cambiado mucho desde que Steinbeck escribiera la novela en los años treinta. Pero, en todo caso, siempre es posible derribar, reconstruir y conseguir así un entorno presentable. En Suecia no resulta infrecuente que los propietarios de las casas queden encantados cuando, después de usarlas en un rodaje, se las devolvemos en condiciones óptimas, y gratis. Así que juzgamos perfectamente posible rodar buena parte de la película *in situ*.

Pero no lo era. Monterrey es un lugar turístico muy popular, y los comerciantes no estaban dispuestos a aceptar las reconstrucciones de barrios ni los necesarios cortes en el tráfico. El productor decidió, por tanto, reconstruir en el estudio las partes de la ciudad que se necesitasen. El plató más grande de la MGM, el Stage 30, con una gigantesca piscina —la misma en la que se habían hecho las películas de Esther Williams— iba ahora a representar ¡el Pacífico!

Me llamaron a Estocolmo en plena noche y me lo comunicaron. Mi primera idea fue dejarlo. Todo aquello sonaba como en las antípodas del *«two faces and a teacup»*. Contesté que no estaba seguro de que pudiese salir con bien de un trabajo de ese tipo, pues no era para lo que me habían contratado. Pero no querían ni oír hablar de ello. Yo ya había firmado.

—Tal vez —dije medio dormido—, si se hiciese algo un poco onírico, con un narrador...

Me hablaban desde una sala de conferencias con un teléfono de altavoz, y todos pudieron oír mis palabras.

—Excelente —exclamaron—, ¡una idea fantástica!

¿Qué más podía argumentar? Hube de aceptar y asumirlo como un desafío. Se tomaron al pie de la letra lo que sólo era un intento de escabullirme. John Huston fue el narrador en la película.

Cuando llegué al lugar del rodaje me puse nuevamente ner-

* *The Sting*. George Roy Hill (1973).

** La película no se estrenó en España; las narraciones de Steinbeck son conocidas aquí como *Los arrabales de Cannery* y *Dulce jueves*, respectivamente.

vioso. Era realmente grande. Parecían exteriores ¡dentro del estudio! Sin duda, se trataba de un trabajo excepcional del arquitecto cinematográfico inglés Richard McDonald, pero de todas maneras... Había que iluminar aquella gigantesca construcción con luz de día, natural.

Me lamenté con un colega, Calep Deschanel, que acababa de hacer un trabajo fantástico en *El corcel negro**, y me dio uno de los mejores consejos que he recibido en toda la vida:

«*Just enjoy it!* ¡Acéptalo como un reto divertido y haz lo mejor que puedas!»

Se puede tener peores lemas. Puse manos a la obra ¡y ellos pusieron cincuenta y cinco eléctricos a mi disposición! Cuando empezamos a rodar tenía treinta y cuatro eléctricos allá arriba, en el puente, justo debajo del techo. Me sentía como un general.

Para que el océano brillase, Richard había preparado una masa de papel de plata colgando en hilos sobre el agua de la piscina. Después, lo único que se necesitaba era un ventilador y algún foco. Eso lo había aprendido en un teatro de Londres.

Teatro, claro, pero eso tenía que representar la realidad. A mí me tocó crear una luz de exteriores creíble, que además debía de corresponder a la de Monterrey, porque, claro está, aun así teníamos que tomar allí algunos planos del mar.

Imagínense lo nervioso que me sentía cuando fuimos a ver las últimas pruebas con Ward y los productores. Ante mi sorpresa y satisfacción de los demás, funcionó todo a las mil maravillas. Bastante después volví a ver la película y me atrevo a afirmar que al menos no fue culpa mía que no funcionase en las taquillas. El principal motivo fue probablemente que Ward no estaba maduro para la tarea. No a todos se da bien el paso directo de la silla del despacho a la del rodaje, donde a cada minuto es preciso tomar una decisión frente a un centenar de colaboradores.

Por si fuera poco, Además, hubo que cambiar a la protagonista femenina, la única diva auténtica con que me he tropezado en el mundo del cine, aunque tampoco fuese una actriz de verdad: Raquel Welch, reina de belleza y diosa del sexo durante una buena parte de los años sesenta y setenta, pero sin encontrar, como le ocurrió a Anita Ekberg, su propio Fellini.

* *The Black Stallion*. Carol Ballard (1979).

El papel de *Cannery Row* significaba, sin duda, su máxima oportunidad como actriz, pero había tantas cosas a las que atender antes —el sueño reparador de belleza, el programa de gimnasia, el desayuno salutífero— que nunca llegaba a tiempo por las mañanas y además, una vez en el plató, el aspecto físico parecía contar bastante más que las frases. Al cabo de varias semanas el productor se rindió a la evidencia, y la puso de patitas en la calle.

Personalmente yo no tenía nada contra Raquel, al contrario, nos habíamos caído bien. Ella adoraba las cámaras. En consecuencia fui el primero a quien se dirigió cuando recibió la noticia de que le habían dado la patada. Irrumpió en mi habitación y se echó a llorar como una niña. En aquel momento no era, en verdad, una diva. Me suplicó que la ayudase. Debía convencer al productor para que la readmitiese.

Una vez que se le pasó el primer susto, llamó a su agente y a un amigo que, según ella, había sido alcalde de Los Angeles. Juntos trataron de convencerme para que convenciese al productor... Me ofrecieron cantidades millonarias si lo lograba. Ni siquiera lo intenté, aunque ella me daba auténtica pena.

No debía habérmela dado, sin embargo. Se querelló con la MGM, consiguió una indemnización de millones y la revista del género *Variety* empezó su reseña anunciando que Raquel Welch era probablemente la que reiría la última. Ward no había logrado infundir vida a las historias y personajes de Steinbeck. Nick Nolte, Debra Winger —sustituta de Raquel Welch— y yo mismo salimos indemnes de semejante aventura cinematográfica.

Con todo, recuerdo del rodaje dos cosas. Una, que fue excepcionalmente laborioso. Estuvimos trabajando casi medio año, cinco días por semana, de siete y media de la mañana a siete y media de la tarde y haciendo con frecuencia horas extra-

ordinarias. A los operarios cinematográficos de Hollywood les encanta trabajar así: periodos laborales intensos y bien remunerados para tomarse después largos descansos. Otra, que me hice amigo de George Cukor (1899-1983).

Ocurrió así. Mientras rodábamos *Cannery Row*, Cukor hacía su última película, *Ricas y famosas**, en el plató de al lado. Se había incorporado al film tras ser despedido Robert Mulligan a los cuatro días de empezar, y estaba como niño con zapatos nuevos. No había hecho una película en cinco años. Como la nuestra contaba con una de las construcciones más sensacionales que se hayan levantado en Hollywood, todo el mundo sentía curiosidad y Cukor, que entonces tenía ochenta años, y sus actrices, Jacqueline Bisset y mi amiga Candice Bergen, solían pasar a saludarme. Además comíamos en la misma cantina. Para mí era un trozo vivo de la historia del cine.

Me preguntan a menudo si hay alguna diferencia entre rodar en Estados Unidos y en Europa. Suelo contestar citándoles la famosa frase de Scott Fitzgerald referente a la diferencia entre ricos y pobres: los ricos tienen más dinero.

La diferencia fundamental entre las producciones de Hollywood y las demás radica en realidad en que las primeras disponen de muchísimo más dinero, y muchísimo más personal. Esto último depende de los potentes sindicatos, que prohíben que alguien se meta a hacer el trabajo de otro, y exigen en cada producción un determinado número de eléctricos, auxiliares, chóferes, etc.

Al principio me resultaba difícil utilizarlos a todos, me resultaba difícil pedirles ayuda, pero eso era precisamente lo que estaban esperando de mí. Siempre hay gente preparada para apoyarte y lo que uno pide lo consigue, aun cuando sean dos helicópteros con una gran tela entre ambos para tapar el sol. Esto fue a causa de la dura y desesperante luz del sol de California. ¿Qué diría un productor sueco si se le pidiese algo parecido?

* *Rich and Famous*.

No hay nada imposible en Estados Unidos, simplemente cuesta un poco más. Por eso también podía ocurrir que el sindicato de eléctricos se preocupara a veces por mi manera de trabajar en interiores, con tan poca luz. Los operarios no tenían nada que hacer.

Por lo demás, no existen grandes diferencias en los rodajes, cualquiera que sea el lugar del mundo donde tengan lugar. Para mí no hubo ninguna diferencia significativa entre hacer *Oxen*, que costó dos millones y medio de dólares, y *Chaplin* que costó cincuenta. El trabajo necesario para completar una película es, en principio, el mismo.

Aunque sí existe alguna. Como ya he mencionado, el horario de trabajo es más duro en Estados Unidos, y después del rodaje hay que ver los *copiones* del día anterior. Luego se cena y se duerme. Con frecuencia, las jornadas se hacen tan largas que uno trata de engullir una hamburguesa mientras se ven esos *copiones*. No queda mucho tiempo para nada más. Este sistema contribuye a que rara vez los rodajes excedan el plan establecido. Hay prisa para lanzar los productos al mercado. Los gastos son enormes, las subvenciones inexistentes, y se trata de recuperar tan pronto como sea posible el dinero invertido.

Con frecuencia, la técnica manda en el cine americano. La técnica y la búsqueda de efectos. Eso es lo que me preocupa, sobre todo. Que se pierda *el sentimiento*. Es más fácil salir bien parado en rodajes breves.

A veces también me he preguntado si el afán de los americanos por conseguir colores más «intensos» y contrastes más duros no tendrá que ver con la mentalidad de su país. La película en color que utilizamos es de origen americano, reproduce los colores con ojos americanos, lo cual no ha dejado de ser un problema cuando en Suecia hemos querido obtener escalas cromáticas suaves.

Algo que también he notado es que pocos realizadores americanos tienen experiencia teatral. Se nota en que saben poquí-

simo de iluminación y que sus secuencias son menos «escénicas», para bien o para mal. Los directores con un pasado teatral, como Bob Fosse, toman más en cuenta el hecho de que la cámara es el espectador, y la imagen un escenario. Se atreven a mantener esta imagen más tiempo, mientras que la mayoría de los directores americanos prefiere un ritmo rápido de montaje. En tal caso la iluminación resulta menos importante.

Un curioso detalle que se observa a menudo es que los actores norteamericanos confían mucho más en el director que los europeos. Hacen lo que les dicen, nunca cuestionan nada, raras veces piden repetir una toma.

«Actors are cattle» (Los actores son ganado), parece ser que afirmó Alfred Hitchcock, y cuando le preguntaron si verdaderamente había querido decir eso, contestó precisando que en todo caso ése era su comportamiento. Creo comprender esto, sin embargo yo les adoro por su profesionalidad, esa cualidad de la que tan raras veces se escribe en la prensa, donde por regla general se ofrece su imagen de insoportables divos mimados. Claro que algunos pueden tener humos, pero todos ellos saben que si no logran quedar bien pueden desaparecer del oficio en menos que canta un gallo.

DE TARKOVSKI A WOODY ALLEN

Uno de mis lemas preferidos reza así: «Nunca es demasiado tarde». Muchas personas que han pasado de los sesenta empiezan a sentirse acabados, cercanos a la edad oficial de jubilación. Adiós y muchas gracias.

Pero nosotros, los que somos *free lance* y autónomos, no solemos pensar así. La creatividad no es algo que se extinga a una edad determinada. Muchos artistas, compositores, escritores, directores de cine se mantienen activos hasta bien entrados los ochenta, por no hablar de los actores.

El hecho es que a mí me han encargado algunos de mis trabajos más interesantes y he hecho algunas de mis mejores películas hacia la llamada edad de jubilación. Empezó la serie con Andrei Tarkovski, *Sacrificio*, 1985; siguió un año después con la adaptación cinematográfica de la novela de Milan Kundera *La insoportable levedad del ser,* de Philip Kaufman*, y algo más adelante mis años de colaboración con Woody Allen.

Por Tarkovski (1932-1986) yo había sentido una gran admiración desde que vi *Andrei Rubliov***, el fresco cinematográfi-

* *The Unbearable Lightness of Being* (1987).
** (1966).

co sobre el pintor de iconos Andrei Rubliov. Fue una absoluta revelación. ¡Qué magia en las imágenes! Por una de esas casualidades, el exilio lo trajo desde la URSS a Suecia pasando por Italia donde, en 1982, rodó *Nostalgia* con Erland Josephson de protagonista. Se hicieron buenos amigos.

También Anna-Lena Wibom del Svenska Filminstitutet, [Instituto del Cine sueco] figuraba entre sus amistades. En 1984, en Cannes, Tarkovski fue invitado a hacer su película siguiente en Suecia. Tenía varias propuestas, pero la elección recayó en *Sacrificio*, escrita para Erland Josephson.

Mi amistad con Erland, unida a la admiración que Tarkovski sentía por Bergman, hizo que me preguntasen si quería iluminarla. No fue difícil contestar, a pesar de que al mismo tiempo me ofrecieran filmar *Memorias de África* con Sidney Pollack. Erland y yo hasta invertimos una parte de nuestros honorarios en la película, y fuimos de esa manera coproductores a través de nuestra compañía común. En realidad no supuso un buen negocio, pero hay experiencias por las que merece la pena pagar, y además me dieron un distinguido premio en Cannes por la película.

En lo personal, Andrei Tarkovski y yo tuvimos una gran facilidad para entendernos. Empezamos conversando sobre nuestros respectivos trabajos y su aprecio por Bergman y el mío por sus películas hizo que ambos cerrásemos un poco los ojos ante las patentes diferencias. Desde ese momento pude ver que no estaba muy interesado en la iluminación. Para él lo primario era la composición, los *travellings* y las, literalmente hablando, imágenes en movimiento.

Tampoco le interesaban demasiado los actores. Lo achacaba a su timidez, unida a las dificultades idiomáticas. Lo importante para él era conseguir los tipos adecuados, el aspecto correcto y después preocuparse de que tuviesen la expresión oportuna. Los primeros planos escasean en las películas de Tarkovski. Lo que más le gusta es ver a los actores moverse a distancia, casi con un aire coreográfico, y *siempre* en el centro de la imagen.

Todo ello hizo que nuestra relación durante el rodaje fuese algo tensa en las primeras semanas. A diferencia de Ingmar, Tarkovski no sabía nada de los planos antes de llegar al lugar del rodaje y pretendía averiguarlo montado en el *travelling*, pegado a la cámara. Se le iban las horas en eso.

Hay que añadir que, sólo cuando Tarkovski acababa y tenía bien claras las ideas de lo que pretendía hacer, no antes, podía entrar yo para iluminar. Y como por regla general se trataba de largos *travellings*, también esto tomaba un tiempo exagerado. No se puede manejar de cualquier manera la luz por el hecho de que sólo se trate de luz exterior, uniforme. Por si fuera poco, siempre solía haber grandes cambios de enfoques que el ayudante tenía que aprenderse.

Claro que, cuando ya estaba rodado el plano, casi siempre teníamos varios minutos de película útil en el chasis. Era otra forma de trabajar, y el resultado demuestra que cualquiera puede ser igual de buena que otra. Los grandes artistas van por sus propios caminos. Y al operador le toca plegarse; es siempre la visión del director la que vale, si éste sabe lo que quiere.

Tarkovski sí lo sabía. Tenía una escena con la que había soñado mucho tiempo, diez años, dijo. Era aquella al final de *Sacrificio*, cuando la casa del protagonista arde ante sus propios ojos, él se pone como loco, y se lo llevan en ambulancia. Toda la escena debía tomarse en un solo plano mientras la cámara se iba deslizando por un raíl de cien metros de largo. Habíamos traído de Inglaterra técnicos de efectos especiales, ya que era necesario que la casa ardiese exactamente en ocho minutos y diez segundos. De lo contrario, el rollo de negativo se acabaría antes.

Ensayamos el plano una semana entera. Habíamos decidido no rodar el plano a pleno día, así que tuvimos que levantarnos a las dos de la madrugada, hacer un par de ensayos y luego rodar justo antes de la salida del sol.

Aproximadamente a mitad de la toma, oigo gritar a mi ayudante:

«Sven, está bajando la velocidad de la cámara. Ahora son veinte imágenes por segundo, ahora dieciséis, ¿qué hacemos?»

Para trabajar más seguro, por si ocurría algo, había colocado otra cámara aproximadamente en mitad del raíl, así que le dije: «¡Cambia de cámara!».

En treinta segundos había hecho el cambio y pudimos seguir rodando. Tarkovski no se dio cuenta del cambio ni tampoco la mayoría de los que estaban en el rodaje, porque estaban mirando el fuego, y cuando terminamos, y la ambulancia ya se había ido, gritaron de alegría por que todo hubiera ido tan bien.

Entonces tuve que confesar lo ocurrido. Tarkovski casi lloró. Revelamos inmediatamente la película para ver si a pesar de todo podríamos utilizar el material resultante. Imposible: En todo caso no era la imagen que Tarkovski había soñado. ¡Y era la escena final!

A decir verdad no teníamos dinero para volver a construir la casa, y rodar de nuevo la escena. Hubo largas discusiones en las que Erland y yo, como coproductores, acabamos involucrados. Por fortuna, los actores habían sido contratados por unos días más. El coproductor japonés nos ayudó con unas cantidades adicionales, y decidimos intentarlo otra vez. No hay nada imposible, suele repetir Ingmar Bergman. Detrás de la cámara estaba su equipo. ¡Volvimos a construir la casa!

Esta vez le pedí a Andrei que aceptase la idea de montar un par de *travellings* y que, para mayor seguridad, se rodase la escena con dos cámaras a alturas ligeramente diferentes. Ensayamos un día entero con ambas cámaras y se movían exactamente igual. Rodamos la escena una mañana en la que todo parecía perfecto, pero justo cuando Andrei iba a pedir ¡cámara! salió el sol.

Tarkovski gritó: «¿Qué hago?».

Yo le dije: «Nada, no puedes hacer nada; sale el sol, la casa ya está ardiendo ¡y ésta es tu segunda casa!»

Pero el resultado fue realmente maravilloso. Cuando ascendía el humo de la casa, el sol brillaba a través de él y producía sombras fantásticas en el suelo. Fue sencillamente una suerte que el sol saliese, y Tarkovski quedó encantado cuando vio la toma.

Era un perfeccionista tozudo, pero sabía escuchar, al menos cuando tenía confianza en alguien. A veces se quedaba literalmente bloqueado por lo que le habían enseñado en la escuela de cine rusa.

Yo conocía esa reacción por haber trabajado con Barabas y Polanski. También ellos habían sido adiestrados duramente en las escuelas de cine de la Europa oriental, quizá las mejores del mundo pero con unos manuales de instrucciones demasiado severas en relación con los de Occidente. A veces había razones puramente prácticas para actuar así. A Barabas y Polanski les encantaba, por ejemplo, abrir y cerrar fundidos directamente con la cámara en lugar de hacerlo en el laboratorio. Era mucho más sencillo y daba mejor resultado, pero el nivel de los laboratorios del Este no era el mismo que el nuestro. Aquí pronto se rindieron a la evidencia.

Parece ser que les enseñaron que cuantos más *travellings* se hagan será mejor el resultado porque son muy cinematográficos. Yo nunca he hecho tantos *travellings* como con esos tres directores Pero en el caso de Tarkovski, la escuela había ido tan lejos como prohibir algo tan práctico como una simple panorámica oblicua.

Una de las primeras imágenes que íbamos a tomar para *Sacrificio* fue de ésas. Haríamos una panorámica que fuera desde el primer plano de un vaso de agua hasta el rostro de Erland Josephson, sentado a una cierta distancia. Tarkovski pretendía a toda costa que siguiésemos horizontalmente el tablero de la mesa y luego subiéramos en vertical hasta Erland, lo cual requería mucho más tiempo que si íbamos oblicua y directamente del vaso a la cara del actor. Hasta que no vio la toma alternativa no se dio por vencido.

Por lo común, eran los puntos de vista de Tarkovski los que imperaban, aunque a veces tenía dificultades para transmitirlos, bien por obstáculos idiomáticos —tuvo que trabajar siempre con intérprete— o fundamentalmente porque, en primerísimo lugar, pretendía transmitir sentimientos, ambientes, atmósferas en *imágenes*, no con palabras. Él buscaba dar un alma a las cosas y a la naturaleza. En eso fue, de hecho, un paso más lejos que Bergman.

Cuando llegué a entenderlo fue sencillamente maravilloso trabajar con él y por fin llegamos a sentirnos, de verdad, muy cerca uno del otro. También él vio cómo la iluminación fortalecía sus pretensiones. Recuerdo entre otras cosas lo bien que funcionó nuestra colaboración cuando después del rodaje hicimos juntos la tan importante tarea del *etalonaje*, o armonización cromática, en el laboratorio. Así como habíamos hecho Ingmar y yo en *Pasión*, y él en *Nostalgia*, eliminamos en ciertas escenas el sesenta por ciento del color. El trabajo de un director de fotografía no termina hasta que existe una copia realmente bien etalonada y aprobada para el estreno. En un laboratorio los buenos etalonadores valen su peso en oro. Nils Melander, de FilmTeknik, ha sido el principal apoyo durante todos mis años en Suecia.

El trabajo de armonización cromática en *Sacrificio* me relacionó con uno de mis grandes ídolos de la dirección, el japonés Akira Kurosawa. Una vez hubo planes bastante avanzados para que él, Fellini e Ingmar Bergman hiciesen juntos una película de episodios. Ingmar y Fellini se vieron en Roma, pero Kurosawa no apareció, y nunca se hizo la producción.

Algún año después del estreno de *Sacrificio* me ofrecieron hacer una película de publicidad industrial en Japón. No había trabajado nunca allí, pagaban bien y cabía la posibilidad de llegar a conocer a Kurosawa. Así que fui para allá.

Por desgracia, soy una persona muy tímida que no me gusta tomar la iniciativa de los contactos y cuando, después de dos semanas, mi tarea estaba a punto de concluir, pensé que me volvería a casa sin haber conocido a Kurosawa. Pero una vez más tuve suerte. El maestro contaba entonces casi ochenta años (nació en 1910) y le iban a conceder una condecoración nacional. Se organizó una gran fiesta en su honor y los responsables, que sabían que yo estaba en la ciudad, me invitaron a ella.

Sacrificio fue una coproducción japonesa y la película había llamado muchísimo la atención cuando se exhibió en Tokio, lo que ocurrió poco antes de mi visita. Kurosawa la había visto también y, de pronto, era él quien estaba interesado en conocerme. Quería saber cómo habíamos conseguido aquella reducción cromática.

Tan pronto como nos presentaron me llevó a una pequeña habitación apartada, para poder estar tranquilos durante la cena discutiendo problemas del cine en color. Una tarde así no se olvida nunca.

Aproveché para preguntarle por qué no había acudido a Roma.

«Por timidez —dijo—. Bergman y Fellini son demasiado grandes para mí.»

El trabajo en el laboratorio, el etalonaje, la reducción cromática, etc., siempre me han fascinado. Un buen ejemplo de los efectos que se consiguen está en *La insoportable levedad del ser*, concretamente en las imágenes de documental, en apariencia auténticas, de la invasión de Praga por la Unión Soviética en 1968.

Teníamos algo de material que se había tomado durante las manifestaciones de protesta, pero eran películas de aficionados, la mayor parte en 8 mm, con mucho *grano* y rayadas. Necesitábamos más imágenes de Praga, y encima teníamos que hacer escenas con actores que se pudiesen montar en el material original.

El nuevo material de 8 mm tuvo que ser impresionado en forma clandestina por el director checo Jan Nemec —no nos dieron permiso para rodar en Praga en aquellos años—, y nosotros tomamos primeros planos de los actores con un fondo

borroso. Nuestro material fue reducido a 8 mm, y manejado sin ningún cuidado para que estuviese igualmente rayado, después de lo cual se volvió a ampliar con empalmes muy visibles. También el material auténtico de 8 mm se amplió hasta los 35 mm.

El resultado final fue convincente. El fragmento de la invasión soviética dura seis minutos. En la película parece improvisado, pero en realidad fue una de las escenas mejor planeadas de todas. De Hollywood nos enviaron un *story-board-designer* para ayudarnos, con dibujos que mostraban exactamente cómo debían ser las imágenes nuevas para que pudieran incorporarse a las de archivo. Creo recordar que trabajamos casi un mes para conseguir aquellos seis minutos.

Conocí a Philip Kaufman en 1982, durante el rodaje de *Star 80,* con Bob Fosse. Philip trabajaba en el plató vecino con *Elegidos para la gloria**, una película sobre los pilotos pioneros que llevaron a Estados Unidos a la era espacial, y Philip se quejaba a menudo de que fuera Bob quien acaparara todos los recursos del estudio. *Elegidos para la gloria* fue, sin embargo, un gran éxito, mucho mayor que *Star 80,* y cuando más adelante Philip quiso hacer una película en Europa pareció natural que me pidiese la fotografía.

Me había causado muy buena impresión, y no tuve ningún inconveniente en decirle que sí. Para los baremos americanos era un hombre excepcionalmente culto, alumno de Harvard e historiador de carrera. Como tal enseñó unos años en Europa, a finales de la década de los cincuenta, donde «la nueva ola» francesa despertó su interés cinematográfico. Poco a poco se fue haciendo un nombre *«off Hollywood»* con algunos títulos de culto (*Goldstein,* premiada en Cannes en 1964, la nueva versión de *La invasión de los ladrones de cuerpos***, en 1978, y *La invasión de los ultracuerpos*, 1979).

* *The Right Staff* (1983).

** *Invasion of the Body Snatchers*. Don Siegel (1956) y *The Wanderers*. Philip Kaufman (1979).

El productor fue el hombre de los pantalones de oro, Saul Zaentz, inicialmente un afortunado productor de música, que tuvo la suerte del principiante al iniciar su carrera cinematográfica produciendo *Alguien voló sobre el nido del cuco* y *Amadeus**, esta última claramente enraizada en Europa.

La insoportable levedad del ser todavía fue más europea. Excepto el director, el productor y el indispensable capital, todo el proyecto se sentía como una cuestión europea, tanto política como eróticamente. Además, fue una de esas películas en las que se tiene la suerte de que cada pieza encaje en su lugar dentro del rompecabezas.

No es fácil hacer justicia en el cine al arte narrativo de Kundera, pero Philip Kaufman, en íntima colaboración con Jean-Claude Carrière, había escrito un excelente guión. Para los protagonistas del triángulo fueron elegidos tres jóvenes actores a quienes esta película habría de convertir en «estrellas» reconocidas: la deliciosa francesa Juliette Binoche, la sueca Lena Olin, responsable de la carga erótica de la película, y el fascinante actor inglés Daniel Day Lewis.

Milan Kundera no se metió mucho en el rodaje. Recuerdo que era tímido, extremadamente huidizo en lo tocante a publicidad y a sus apariciones en público. Philip, Jean-Claude y yo comimos varias veces con él, y en tales casos jamás quería sentarse de manera que alguien del restaurante pudiera reconocerlo.

En lo tocante al tipo de imágenes, Philip quiso que viésemos juntos una película cuyo estilo admiraba. Descubrí con sorpresa que se trataba de *El silencio*.

Recuerdo que viví el rodaje como uno de los más estimulantes, pero dos trágicos sucesos rompieron la armonía: una visita a Andrei Tarkovski, gravemente enfermo de cáncer, en la clínica donde estaba en tratamiento, y su entierro en París. No había pasado un año del rodaje de *Sacrificio*. No pudo saborear el éxito que tendría en Cannes.

* Milos Forman (1984).

La insoportable levedad del ser no compitió en ningún festival pero proporcionó mi tercera nominación para el Oscar. Esa vez se quedó ahí, en nominación.

Después, le llegó el turno a Woody Allen. Casi se puede decir que mi elección como operador fue un caso paralelo al cambio que hizo Ingmar Bergman de Gunnar Fischer por mí. Woody había trabajado diez años, desde *Annie Hall* (1987), con el excelente fotógrafo Gordon Willis, que también había firmado las tres películas de la serie *El Padrino**.

Gordon es un operador fuerte y tozudo, con un estilo fotográfico muy definido. Woody Allen pretendía, como Ingmar, lanzarse a aguas más profundas, experimentar un poco más. Nunca ha mantenido en secreto su gran admiración por Ingmar Bergman. No era, pues, raro que tuviese ganas de trabajar conmigo.

Pero también Woody Allen es una persona tímida y reservada. Además sabía que Mia y yo habíamos vivido juntos y que todavía éramos buenos amigos. A Mia se le quejó un día aduciendo que yo no querría trabajar con él, lo que indirectamente significaba una invitación para que ella se pusiese en contacto conmigo. ¿Podría tal vez pensar en...?

Claro que podía. Mia me llamó por teléfono a Toronto, donde yo estaba haciendo *Agnes de Dios*. Se trataba entonces de *Hanna y sus hermanas***, donde Max von Sydow tenía también un papel. No pudo ser y tuvimos que esperar hasta el otoño de 1987 para iniciar nuestra colaboración.

El primer título en común fue *Otra mujer****, una de las paráfrasis más claras de Bergman, el estudio psicológico de cierta mujer (Gena Rowlands) que a través del conducto de

* *The Godfather* (1972), *The Godfather, Part II* (1975) y *The Godfather, Part III* (1990).

** *Hanna and her Sisters* (1986).

*** *Another woman.*

ventilación de su casa oye por casualidad la conversación de un psicoterapeuta, lo cual influye en su propia vida. No fue un trabajo difícil, pero después del rodaje no estábamos de acuerdo en un pequeño detalle. Woody quería teñir la película entera de un tono rojo amarillento, que yo no encontraba lógico. Me quejé de este inconveniente con Ingmar Bergman:

—Puede ser una manera de darle calor a la película —me dijo.

Había sin duda algo de verdad en ello. A pesar de la sensibilidad y del humor de Woody quedaba una cierta frialdad en la manera de contemplar el entorno.

Lo que me gustó de Woody fue que sabía tomarse su tiempo, nunca se angustiaba. Trabaja de una manera claramente europea, con largos planos. Al igual que Ingmar es un perfeccionista, sistemático y disciplinado, pero bastante más divertido en el cine que en la realidad. A diferencia de Erland Josephson, que derrama ingeniosidades durante el rodaje, las ocurrencias de Woody son producto de escritorio, muy pensadas de antemano.

Tampoco tiene mucho contacto con los actores. Es sorprendentemente tímido, se encasqueta el sombrero hacia adelante y no mira a la gente a los ojos, le gusta ensayar las escenas con *stand in* [un doble]. Pero a semejanza de Ingmar, sus colaboradores son los mismos de película en película. Por eso, a diferencia de otras producciones de Hollywood, los rodajes de Woody resultan familiares, tampoco hay demasiada gente, «sólo» unas sesenta personas. Para mí, además, fueron aún más familiares porque Woody iba a casa todas las noches para acostar a sus hijos y a los de Mia antes de que nosotros dos nos sentásemos a ver los *copiones* pendientes. Eran días muy largos.

Edipo reprimido fue la contribución de Woody a *Historias de Nueva York** cuyos otros «cuentos» iban firmados por Cop-

* *New York Stories* (1989). El cuento de Woody Allen se llamaba *Oedipus Wrecks*.

pola y Scorsese. La iniciativa partió de Woody. Estaba cansado de que las películas tuviesen que durar hora y media por obligación. Él contaba con una historia de algo más de media hora que le apetecía contar. Coppola y Scorsese parecían completamente de acuerdo. Todos tuvieron carta blanca. La única condición fija era que las historias se desarrollasen en Nueva York.

La contribución de Woody fue la perla final del film. Una anécdota juguetona sobre cierto abogado judío (Woody Allen) de mediana edad, muy apegado a su madre, que se enamora de una mujer no judía con tres hijos (Mia Farrow), con las complicaciones que surgen cuando se la presenta a su madre.

Para mí suponía un reto porque era una comedia pura, algo a lo que no puedo decir que estuviese acostumbrado. El «sello de Bergman» ha hecho que la mayor parte de los proyectos que me han ofrecido sean muy serios. Una comedia exige un estilo completamente diferente, una iluminación uniforme con pocos contrastes, más imágenes y éstas, sobre todo, más breves. La comedia exige un ritmo mucho más rápido en el montaje.

La película se hizo en gran parte en el piso de la madre de Woody, que era tan pequeño que a un equipo sueco jamás se le hubiese ocurrido filmar allí. Pero los estudios son caros en Estados Unidos, y a Woody le encanta rodar en escenarios naturales. Además, los equipos norteamericanos son fenomenales en lo tocante a trabajar en pequeñas superficies, a pesar del gran número de personas que intervienen. Todos conocen su sitio y no se cruzan nunca en el camino de los demás.

En la película siguiente, *Delitos y faltas*, Woody quería probar un nuevo género, el *thriller,* o en todo caso algo parecido. Fue un *thriller* psicológico sobre un hombre (Martin Landau) que encarga a un asesino profesional matar a su amante (Anjelica Huston), cuando ésta se vuelve demasiado molesta. La historia se mezclaba con una divertida sátira en la que el propio Woody y Mia Farrow interpretaban a dos tipos diferentes de documentalistas. Ambas historias exigían un estilo narrativo realista.

También esta vez se rodó en viviendas reales. Lo que, al parecer, a Woody le gustaba de mí era que yo trabajaba con muy pocas lámparas a diferencia de sus anteriores operadores. Aún así, todo eran estrecheces. El equipo solía bromear con nosotros cuando paseábamos discutiendo una escena. Nos movíamos como dos contrincantes en un *ring* de boxeo, decían. El motivo era simplemente que los dos tenemos una deficiencia auditiva en el oído derecho. Eso hacía que fuésemos uno detrás del otro, en pequeños círculos, mientras hablábamos.

La película fue una de las de más éxito de Woody y mereció ser nominada para el Oscar tanto por el guión como por la dirección. También Martin Landau, del que me hice muy buen amigo, resultó nominado.

A pesar de lo agradable que resultaba esa colaboración, yo estaba deseando alejarme de allí. No me encontraba a gusto en Nueva York, seguramente por varios motivos. Es posible que me molestase, indirectamente, la convivencia matrimonial de Mia y Woody, aun cuando la relación de ella conmigo había acabado hacía mucho tiempo para transformarse en una cálida amistad. También podía contribuir el hecho de que las películas se hiciesen siempre en Nueva York, por lo que todos los miembros del equipo se iban a sus casas por las noches y fines de semana. Sencillamente, me sentía muy solo. Echaba de menos la afectuosa camaradería que suele nacer en un rodaje cuando la gente se encuentra acampada lejos de sus vidas privadas.

Trabajar con Woody implica, siempre, algunos problemas especiales. Trabaja como lo hacía Chaplin. Primero rueda la película en dos o tres meses. Luego monta el material, después vuelve a rodar partes importantes, a veces con nuevos actores. Siempre hay tres semanas reservadas para esto en sus presupuestos. Durante ese tiempo uno queda ligado a él por contrato. Se pueden hacer pequeños trabajos durante el compás de espera pero nunca un largometraje.

He de reconocer que las películas con mucho diálogo no me entusiasman. Bloquean a menudo las posibilidades del operador de participar en la creación. Te descuidas y ya estás retratando palabras. Si encima es una comedia, no hay tiempo de pintar con luz, que es mi especialidad.

También Ingmar hizo películas llenas de palabras, pero él trabajaba mucho con primeros planos, rostros, y así el fotógrafo encuentra mayores posibilidades de penetrar en el alma del personaje.

Dos circunstancias facilitaron la ruptura de mi colaboración con Woody sin desavenencias. Por un lado se me abrieron repentinamente las posibilidades de dirigir una película, por otro existía un sustituto excelente, con el que Woody quería trabajar —de hecho ya habían trabajado juntos—, el operador de Antonioni, Carlo di Palma.

Cuando Woody se sintió cansado de Gordon Willis y yo no podía sustituirlo fue Carlo quien iluminó *Hanna y sus hermanas*. Después hicieron *Días de radio* y *September**, y si Carlo no hubiese caído gravemente enfermo es posible que yo no hubiese colaborado nunca con Woody Allen. Como Ingmar, es de los fieles, al menos en las relaciones laborales.

Respecto a las posibilidades de dirigir mi propia película, intervino el azar. Woody tenía la costumbre de que viésemos cada sábado un viejo film clásico en su cine, donde también veíamos los *copiones* del día. Los habituales éramos Woody, Mia y yo, pero a veces invitaba a amigos y actores. Entre los primeros figuraban la productora de televisión Jean Doumanian y su marido, el acaudalado banquero Jackie Safra. Después de la proyección solíamos cenar todos juntos en Elaine, el restaurante favorito de Woody.

El primer sábado que vinieron Jean y Jackie dio la casualidad que Mia se sintió indispuesta, y Woody la llevó a casa. Por

* *Radio Days* (1987); *September* (1987).

tanto me quedé solo en el restaurante con Jean y Jackie y ninguno de nosotros sabía muy bien de qué hablar. Por algún motivo me puse a contarles una historia que había oído cuando pequeño en Småland, la historia del hombre que mata al buey de su patrón para que sus hijos no se mueran de hambre y, seguramente, debí decirles que llevaba tiempo pensando en ella como tema de una película.

—¿No podríamos producirla nosotros? —preguntó Jackie—. ¿Cuánto costaría?

Mi primera idea fue soltarles: diez millones de dólares —o por lo menos ocho—, pero fui lo suficientemente honrado como para ponerlo en dos millones y medio. Inmediatamente me di cuenta de lo estúpido que había sido. Podía haber mencionado una suma mucho mayor sin haberles asustado, es decir, estaban acostumbrados a las condiciones americanas.

En cualquier caso, la idea se puso en marcha e hicimos la película. En lo tocante a Jean fue mucho mejor de lo esperado. La película* fue nominada para el Oscar como una de las cinco mejores extranjeras de 1991, lo cual hizo que Jean se entusiasmase con lo de ser productora cinematográfica. ¡Y ahora produce todas las películas de Woody Allen!

* Se refiere a *Oxen*. Sven Nykvist (1990).

LA LUZ NÓRDICA

Afirma el dicho: «Fuera bien, pero en casa mejor». Y muchas veces puede ser verdad, aunque a mí me encante viajar y por lo general me encuentre a gusto dondequiera que esté —siempre, y cuando haya quehacer—. Claro que es maravilloso volver a casa después de haber terminado un rodaje en el extranjero, pero igual lo es marcharse y empezar un nuevo trabajo, encontrar nueva gente y ver nuevos lugares y ambientes.

En cierto aspecto, sin embargo, Suecia, mejor dicho Escandinavia, es imbatible. Pienso en la luz nórdica. Los críticos extranjeros han escrito con frecuencia sobre ella en relación con las películas de Ingmar, pero la luz ha estado ahí desde siempre. Basta contemplar los cuadros de los pintores de Skagen de principios de siglo.

Quizá fue el hecho de que Ingmar y yo nos empeñásemos en describir con todo detalle los progresivos cambios de la luz en aquellos lentos crepúsculos y amaneceres lo que llamó tanto la atención cuando las películas de Ingmar se exhibieron en el extranjero. Una de las diferencias más importantes de la luz de Escandinavia es que el paso de la noche al día, y viceversa, se produce comparativamente más despacio de lo que ocurre en la

mayoría de los países. En éstos se dice que la noche «cae», y realmente cae. De pronto ya la tienes enfrente.

Otra cosa importante para nosotros, aquí en el norte, es lo marcadas que están las estaciones, y el cambio, por regla general pausado, de una a otra; primavera, verano, otoño, invierno.

¡Qué lujo poder elegir! O de contar con la posibilidad de variaciones en la misma película. Si uno rueda en California se tiene la misma luz todo el año. «Eso es bueno para las naranjas», parece ser que dijo Orson Welles en cierta ocasión, «pero no para el cine».

Evidentemente, si se rueda en estudio todo eso no tiene ninguna importancia. Un estudio siempre es un estudio, estés donde estés, pero es natural que a veces se desee salir de allí.

Cuando Ingmar Bergman iba a filmar su segunda película alemana durante su involuntario exilio, decidió rodarla y producirla en Noruega y como de costumbre eligió el otoño, su estación preferida; ¡no recuerdo la cantidad de rodajes que ha empezado en la segunda semana del mes de septiembre!

*Sonata de otoño** se rodó entre septiembre y noviembre de 1977. Del enorme estudio de Bavaria, Ingmar pasó al de Norsk Film, que no era mucho más grande que el pequeño estudio montado en Fårö. Pero se trataba, una vez más, de una obra «de cámara» con pocas personas, fundamentalmente un enfrentamiento entre madre e hija. La madre iba a interpretarla Ingrid Bergman, el apellido Bergman más conocido (hasta entonces) del cine sueco. Ella había expresado el deseo de hacer alguna vez una película con su ya entonces similarmente famoso tocayo: La muy altiva estrella de Hollywood, y el muy obstinado y autoritario director. Una pelea de pesos pesados que uno estaba deseando ver.

Ingrid incorpora en la película a una famosa pianista de concierto que regresa a su patria para una breve visita. Liv Ullmann es la hija, casada con un pastor protestante, que lleva una vida tranquila en el campo donde la pareja se ocupa de la

* *Höstsonaten.*

hermana pequeña, disminuida psíquica, interpretada por Lena Nyman. La gran escena del enfrentamiento ocurre durante una larga noche en la que a mí me tocaba captar, a la luz cambiante del principio de la noche hasta el alba, la evolución dramática en el rostro de las actrices, una tarea paralela a las anteriores piezas «de cámara» de Ingmar. Y debía hacerlo, como siempre, sin utilizar filtros. Sólo con luz real.

Ingmar tuvo sus altercados con Ingrid —al principio— y también los tuve yo. Le exigía que estuviese en el plató mientras iluminaba. A mí me gusta hacerlo así, ya que cada rostro es diferente, y es en los pequeños, muy pequeños matices, donde radica la diferencia.

A Ingrid le costaba mucho entenderlo. En Hollywood estaba acostumbrada a no tener que permanecer en el plató durante la iluminación. Bastaba con una doble. Comprendí que debía medir bien mis palabras.

—A mí lo que me inspira es el actor. Se produce una especie de radiación entre el actor y el operador, y sin ello no puedo crear. De verdad que es así. Uno se aprende una cara estudiándola bajo diferentes luces.

Ingrid me miró, asombrada.

—Pero... eso es maravilloso —exclamó—. Te prometo que siempre estaré a tu disposición de ahora en adelante.

Y así lo hizo. Ella, como tantas otras estrellas de Hollywood, reaccionó mal ante el hecho de que yo trabajase con tan pocos focos. «Todo la luz a mí», como suelen decir por allá. Pero poco a poco también acabó aceptándolo.

Al final nos hicimos buenos amigos, sobre todo desde que nos dimos cuenta de que casi éramos parientes. El abuelo de Ingrid Bergman fue maestro de escuela en Slätthög, no lejos de Moheda, y a mi madre le había gustado uno de sus hijos que, con el tiempo, llegaría a emplearse en el mismo estudio fotográfico donde trabajó mi tía. Más tarde se marchó a Estocolmo donde nació su hija Ingrid.

Sonata de otoño fue su última película. Después sólo hizo una serie para televisión sobre Golda Meir, y ya no tuve con-

tacto con ella hasta poco antes de su muerte. Yo estaba en la fiesta de cumpleaños de Lars Schmidt, su anterior marido. Él cumplía sesenta y cinco años. De repente sonó el teléfono. Era Ingrid que llamaba desde Londres para felicitarle. Lars dijo que yo estaba allí, y entonces ella quiso hablar conmigo.

«Los médicos me dicen que voy a morir pronto», dijo.

Yo ya sabía, por supuesto, que estaba enferma de cáncer, pero ¿qué se dice en un caso así?

«¿Morirte? ¡Cómo vas a morirte!, protesté. Aún tenemos que ir juntos a Slätthög y a Moheda.

»Íbamos a poner flores en la tumba de mi abuelo. Prométemelo, Sven, prométeme que lo harás la próxima vez que vayas por allí.»

Fue lo último que me dijo. Una semana después las agencias de noticias de todos los países del mundo comunicaron que Ingrid Bergman, una de las estrellas verdaderamente grandes del cine, había fallecido. Traté de cumplir la promesa, pero no encontré la tumba de su abuelo. Tal vez estaba enterrado en otro sitio.

Conocí a su hija, Isabella Rossellini, cuando fui miembro del jurado en el Festival de Cannes de 1990. También hicimos planes para rodar una película juntos. Estaba casada entonces con David Lynch, y a él le gustaba la idea de que iluminase *Terciopelo azul**, pero tras haber leído el guión le dije que no. Era demasiado duro para mí, no seguía mi estilo.

El rodaje de *Fanny y Alexander*** duró casi un año, contando los preparativos. Regresé de los Estados Unidos a finales del otoño de 1980 después de haber hecho *Cannery Row*, así que por lo menos estaba acostumbrado a grandes rodajes en estudio. Ése fue el proyecto cinematográfico más grande y más largo que había realizado Ingmar. La versión amplia duraba

* *Blue Velvet* (1986).

** *Fanny och Alexander*. Ingmar Bergman (1981).

cinco horas y doce minutos, la corta más de tres horas. También se ha pasado como serie por televisión. Casi por entero, la película se rodó en los estudios de Filmhuset, en Suecia. Ingmar había vuelto al hogar.

Curiosamente, sobre el rodaje en sí no hay mucho que contar. Toda la «familia» Bergman volvía también a estar reunida, todo se veía bien planificado, concentrado, Ingmar se sentía de un humor magnífico, y el rodaje marchó sobre ruedas. Lo cual no quiere decir que la película fuese fácil. Se trata de una amplia crónica familiar, con un sinnúmero de personajes, en un ambiente de finales del siglo pasado. Había muchos momentos diferentes cuya atmósfera debíamos captar, momentos alegres, tristes y horribles, realistas, irreales o mágicos. Sin embargo, Ingmar y yo decidimos aplicar en todo el film una luz uniforme, sin sombras. Ni siquiera en la parte más dramática, hacia la mitad de la película, en la secuencia del perverso obispo, utilizamos sombras o contrastes más fuertes. Los contrastes anidaban, por el contrario, en los interiores desnudos y en la reducción cromática.

La clave del concepto con el que pretendíamos hacer la película radicaba en su imagen de apertura: el pequeño teatro de Alexander. Se alza el telón. Hay velas encendidas y en primer plano vemos el rostro de Alexander, absorto en su juego con las figuras de los comediantes en miniatura. Una pieza teatral... *«All the world's a stage. And all the men and women merely players»*, dicho en expresión de Shakespeare*.

Fanny y Alexander iba a ser desde la primera hasta la última imagen un *espectáculo* atrayente, entretenido y generoso, y debería conceder a los actores, en la medida de lo posible, la misma libertad que tienen en el escenario de un teatro, libertad con la que no cuentan en el cine donde han de adaptarse siempre a la cámara y a la iluminación. Quedar «en la marca» en cada movimiento.

* «El mundo entero es un escenario, y los hombres y las mujeres, simples actores.»

Desde un punto de vista puramente técnico, todo eso significaba que era la cámara la que observaba a los actores y los seguía. Los actores nunca necesitarían adaptarse a ella —es decir, al espectador— sino que la cámara sería la que se atendría a cuanto ocurriese «en el escenario». Si había una fiesta de Navidad animada y colorista, con baile en torno al árbol, la cámara debería seguir a las personas en danza; si por el contrario, la escena se desarrollaba en casa del obispo, resultaba más adecuado tomarla con una cámara estática.

Pero la ilumnación debía ser consecuente consigo misma durante todo el tiempo. También en lo tocante a los escasos exteriores. Parte de ellos se rodaron en Upsala. Un hombre va a encender una farola de gas cuando cae el crepúsculo. Esperamos horas para conseguir la luz exacta del plano.

Por lo visto lo logré. No me gusta presumir pero, por una vez, voy a permitirme citar un poco más *in extenso* lo que escribió el crítico norteamericano Bruce A. Block, en una revista especializada. Los críticos corrientes suelen hablar de una fotografía «hermosa», tal vez de una fotografía «sensible». ¡Punto y final! Su conocimiento del refinamiento de la iluminación de una película es lamentablemente escaso.

> Bergman y Nykvist han trabajado juntos a lo largo de treinta años. Durante ese tiempo han rozado la perfección en su incesante búsqueda y estudio de la manera de presentar el relato visual. Hay una sencillez maravillosa en *Fanny y Alexander*, un estilo narrativo que hace verdadera justicia a la historia aunque trabaja con medios muy sencillos. Nykvist ha decidido reducir sistemáticamente la iluminación a una luz muy favorecedora, sin sombras y, sin embargo, flexible. Una elección audaz. [...] La asombrosa coincidencia entre plano y plano y entre secuencia y secuencia es la prueba de lo que Nykvist ha conseguido por medio de su extraordinario trabajo. Hasta los exteriores mantienen la misma escala de color y de luz que los interiores. Cuando se ve *Fanny y Alexander* uno se maravilla de la riqueza de tonos, estructuras, detalles. Nykvist ha elevado la artesanía a arte mayor por medio de una profunda y sutil comprensión de cómo los mínimos cambios de luz pueden influir en una película.
>
> Las historias de Bergman tratan de las relaciones entre personas. Nykvist ha desarrollado un estilo fotográfico que dirige la atención del espectador hacia las personas que hay en escena, y además las hace hermosas a la vista. Es tal vez la fusión más perfecta de lo que el director trata de decir y lo que el fotógrafo puede visualizar en la cinta cinematográfica. (*American Cinematographer*, abril 1984.)

En abril de 1984 *Fanny y Alexander* obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera de 1983, y además Anna Asp, Marik Vos y yo recibimos cada uno nuestro Oscar por los decorados, el vestuario y la fotografía.

Como de costumbre, Ingmar no acudió a recibir el premio. Dejó el papel de representante a su esposa Ingrid, que fue con su hermana. Ambas querían conocer a Gregory Peck, que también estaba allí. Fue un servicio que presté encantado.

Para Bergman valía mucho más la respuesta de la crítica y del público que mereció la película en todo el mundo. Pocos trabajos artísticos son más exigentes física y psicológicamente que el de director de cine. Desde que comienza en la mañana hasta altas horas de la noche, durante tres o cuatro meses, es él la persona a quien todos preguntan todo, el que va a conducir un trabajo de tanta responsabilidad, y quien tomará las decisiones importantes. Ingmar estaba al borde de cumplir sesenta y cinco años y quería que *Fanny y Alexander* fuese su última película como director, una despedida del cine con la bandera en alto.

A partir de entonces, Ingmar pensaba dedicar su fuerza creativa a dos tareas menos exigentes físicamente, el teatro y la televisión. Ya en la primavera de 1983 hicimos una pequeña pieza «de cámara» para la televisión, *Después del ensayo*, la conversación entre un viejo director, interpretado por Erland Josephson, y una jovez actriz, Lena Olin. También Ingrid Thulin desempeñaba un breve papel como actriz madura y amante.

El éxito de *Fanny y Alexander* hizo que *Después del ensayo* se exhibiese en el extranjero como si se tratara de una película para cines comerciales. Verdaderamente no era una mala película —y estaba hecha sobre soporte de cine— pero a Ingmar esto le puso furioso. Le habían «estafado» aquello de su «última» película. Desde aquel momento sólo haría televisión de verdad, es decir en vídeo y con tres cámaras, y así cesó mi colaboración con Ingmar.

Pero en su libro *Imágenes* tuvo la amabilidad de escribir: «Si alguna vez echo en falta el trabajo cinematográfico, es sólo la colaboración con Sven Nykvist lo que echo en falta». Serenamente, puedo decir que yo siento la misma carencia. La colaboración con Ingmar me ha proporcionado auténticos instantes de gracia.

Nos quedaba, sin embargo, la «familia» Bergman, todavía con ganas de dirigir. No voy a pretender que Jörn Donner perteneciese a la «familia», pero casi. Había escrito uno de los primeros libros que se publicaron sobre Bergman y había rodado un par de documentales sobre él. Como director de Svenska Filminstitutet (1978-1982) fue productor de *Fanny y Alexander*. Entre tanto probó suerte como director de largometrajes con mayor dedicación que éxito. Entiendo por qué.

Conozco a Jörn desde hace muchos años. Es un hombre demasiado inquieto y sin capacidad de concentración, un hombre que siempre anda con un montón de proyectos en marcha. En el otoño de 1963 iluminé una de sus películas, *Att älska*, considerada por casi todos como su mejor obra. Que así fuera dependió fundamentalmente de los actores, Harriet Andersson, con la que Jörn vivía entonces, y de un James Dean polaco, el carismático Zbigniew Cybulski.

Que mi íntimo amigo Erland Josephson se pusiese a dirigir también tiene su explicación. Erland es, en primer lugar actor, pero a la vez novelista, dramaturgo y promotor cultural (no burócrata cultural). Sucedió a Ingmar Bergman como jefe del

Dramaten y en la actualidad es responsable del proyecto «Estocolmo Capital Cultural 1998». Ingmar y Erland han seguido caminos paralelos a lo largo de muchos años, desde que fueron compañeros de estudios en el instituto de Södra Latin, en Estocolmo. Como actor alcanzó fama internacional con *Secretos de un matrimonio*.

Ya he contado que el propio Bergman produjo esa serie televisiva y que nos preguntó a Liv, a Erland y a mí si queríamos el 10 % de la película en lugar de los honorarios. Erland y yo aceptamos el reto, pero Liv prefirió consultar primero con su agente norteamericano, Paul Kohner, quien se lo desaconsejó: «No hay más que diálogo página tras página, eso nunca puede ser una buena película», fue, al parecer, su comentario*.

Como todos saben, resultó una excelente serie de televisión y una buena película y, además, económicamente un éxito. Recuerdo que estaba rodando con Polanski en París cuando me telefoneó Erland:

—Ha sido mucho más dinero de lo que pensamos. Nuestro asesor fiscal cree que debemos hacer algo. ¡Dice que tenemos que crear una empresa!

Yo estaba de acuerdo, siempre que no tuviese que ocuparme de formalidades y problemas jurídicos. Erland es muy ingenioso y ocurrente así que le propuse que bautizase la compañía. Por una vez no le acompañó la inspiración, y le pusimos el nombre menos original que cabe: «Josephson & Nykvist HB», correspondiendo «HB» a sociedad mercantil, es decir algo más privado que anónimo. Ingmar enseguida nos bautizó como «los mercantiles».

Sin embargo también una sociedad mercantil tenía que mover el dinero y Erland propuso que hiciésemos una película juntos. Mientras yo trabajaba en París escribió una historia para el cine, *Vårbrytning*. Podríamos utilizar Algrena, la gran-

* *Nota del E.*: Sin embargo, Paul Kohner fue durante años el agente de Ingmar Bergman en Hollywood.

ja familiar que yo acababa de comprar en Småland, como estudio y plató. Convencimos a Bibi Andersson para que incorporase a la protagonista frente a Erland. Pero ¿quién iba a dirigir?

—Los tres, la dirigimos los tres —propuso éste.

Bibi y yo asentimos. Dicho y hecho. En tres semanas de 1976 rodamos la película, en 16 mm y con un equipo mínimo de seis personas. Recuerdo que juntos nos divertimos de lo lindo. Bibi hacía la comida. Ninguno de nosotros se tomó aquella aventura cinematográfica en serio. Bueno, a veces Bibi. Una mañana, cuando ella estaba maquillándose, se nos ocurrió a Erland y a mí gastarle una broma. Simulé estar dirigiendo una escena en el patio y Bibi nos oyó por la ventana. Apareció ligeramente perturbada.

—Pero qué hacéis, tíos, no podéis empezar sin mí.

La malo es que la película resultó ser muy buena. Lars Löfgren, jefe de la sección de teatro del canal 2 de televisión, entró en la producción y el resultado fue que recuperamos todo el dinero, con propina además. Es decir, teníamos que seguir produciendo películas.

Al verano siguiente hicimos un largometraje normal, *Uno y uno**, coproducido por el Instituto del Cine y dirigido por Erland, Ingrid Thulin —que en esta ocasión era la protagonista—, y yo. No necesito añadir que él había escrito el guión.

Uno y uno era una historia bastante más sofisticada sobre soledad y personas dispares. En Suecia no fue bien recibida. Sin embargo, y sorprendentemente, constituyó un éxito internacional después de haber causado sensación en Cannes, donde se eligió, caso único al parecer, tanto para la Semaine de la Critique como para la Quinzaine des Réalisateurs.

El gran interés despertado en el Festival dependió, sin duda, de que éramos una asociación de tres conocidos adeptos de Bergman, y la asociación funcionó excelentemente aunque no hiciese nada del otro jueves. Quizá fuimos demasiado considerados entre nosotros mismos. Ninguno trató nunca de imponer

* *En och en*. Erland Josephson (1977).

su voluntad sobre la de los demás. Reflexionábamos juntos y nos poníamos de acuerdo. Como trabajo de dirección podemos decir que funcionó, sin pasar de lo discreto y honesto.

Económicamente también les fue bien a los «mercantiles». Teníamos, pues, que seguir produciendo, aunque entonces fue Erland solo quien dirigió, escribió el guión y encarnó al protagonista. La película se tituló *Marmeladuppproret* y se rodó en la primavera de 1979. No era peor que las dos anteriores pero nos fue mucho peor.

La vez siguiente —¿sería la última?— nos metimos en una producción para ayudar a sacar adelante la película de Tarkovski, *Sacrificio*, un asunto que nos tocaba muy de cerca.

Mucho antes de haber creado esa empresa, Erland y yo éramos ya buenos amigos. Esto y las numerosas películas que hemos hecho después nos han acercado todavía más. Nos encontramos a gusto juntos ya que, como todo el mundo sabe, nadie se aburre en compañía de Erland. Como persona sociable resulta único. Ingmar solía escribir un papel pequeño para Erland en sus películas sólo «para que el equipo se encuentre a gusto y lo pase bien». El hecho de que, con los años, se fuera haciendo cada vez mejor actor no modificó nada. Ahora envejecemos juntos, y nos divertimos mucho cuando nos reunimos. Si miramos hacia atrás nos alegran los recuerdos, si miramos hacia adelante hablamos de lo que pensamos hacer en el futuro. Siempre hay un mañana.

Max von Sydow, tambien de Småland como yo, es otro amigo íntimo, aunque nuestros caminos se separasen un tiempo cuando Hollywood le llamó y Max abandonó a Bergman, a finales de los años sesenta. Veinte años más tarde tuvo la posibilidad de dirigir en Dinamarca la filmación de una de sus novelas favoritas, *Vid vejen*, de Herman Bang, y me recordó una promesa que nos habíamos hecho durante el rodaje de *El manantial de la doncella*. Si algún día él dirigía una película tenía que ser yo quien la iluminara.

Como yo estaba rodando con Woody Allen, quien por motivo de sus repeticiones exige contratos muy largos, apenas tuve tiempo de colocar la película entre *Otra mujer* y *Edipo reprimido*, pero lo conseguí, aunque repercutió negativamente en la planificación, a la que no pude dedicar tanto tiempo como hubiese deseado. Siempre es importante que el operador esté presente cuando se eligen exteriores, debido a las diferentes condiciones de luz.

Yo ya había trabajado en Dinamarca cuando hicimos en Bornholm los exteriores de *Uno y uno*, y siempre me siento bien allí. Dinamarca es un país con una larga tradición cinematográfica y excelentes técnicos. Además, en aquel verano de 1988 nos encontrábamos en mitad de un encantador paisaje rural danés, donde apenas tiene uno que esforzarse para conseguir hermosas imágenes. Hicimos interiores en los viejos estudios de Nordisk Film, con una iluminación —me atrevo a decir— puramente bergmaniana, realista y sin sombras. Los actores eran los mejores del país.

Ved vejen resultó, según el criterio de muchos, una excelente película. A pesar de su condición danesa recibió —por el hecho de que Max y yo somos suecos— el Guldbagge a la mejor película sueca de 1989. Por desgracia, Max no ha continuado con esta faceta por propia voluntad. Su placer radica en actuar, no en dirigir, a pesar de que cuenta con autoridad y talento sobrados para ello.

Si la filmación del *Ved Vejen* de Herman Bangs era algo muy importante para Max, no lo era menos para mí aquella narración de mi abuelo sobre el buey. Yo nunca había soñado con dirigir una película, pero hay historias que no te dejan en paz. *Oxen* era una de ellas. Y ahora, de pronto, se presentaba la posibilidad de realizarla.

Ya he comentado antes que esa oportunidad vino por casualidad, después de contar la historia a dos amigos de Woody Allen: el banquero Jackie Safra y su esposa, la productora de televisión Jean Doumanian. Éstos ofrecían financiar la parte más importante de la película pero preferían que se rodase en

inglés. Yo me opuse. Debía rodarse en la Småland de mi infancia, y con actores suecos. Por fin, después de haber conseguido una cierta ayuda de la Sandrews y sobre todo de Nordisk Film & TV Fond, aceptaron hacer la película en Suecia. Con tal fin crearon la empresa Sweetland.

Aquel primer ofrecimiento había llegado inmediatamente antes del rodaje de *Ved vejen*, pero yo aún no podía contarle nada a nadie, ni siquiera a Max. No había un guión preparado. Por eso el rodaje de la película de Max me vino muy bien, ya que la dirección de actores era un aspecto en el que yo me sentía inseguro como director. Decidí observar con toda atención cómo trabajaba Max, porque si algo debía dominar éste como realizador era la dirección de actores.

Otro azar permitió que contase con más tiempo para planear la película del que había pensado. Estaba contratado para *Chaplin*, que en realidad debería haberse empezado en 1990, pero me llegó la noticia de que se retrasaba un año. De pronto me encontré con que todas las piezas casaban a mi favor en el rompecabezas que es una película. Podría disponer de todos los actores que quisiera, mis amigos de las películas de Bergman, Max, Erland y Liv en pequeños papeles y Ewa Fröling —a quien conocí y comencé a admirar en el rodaje de *Fanny y Alexander*— como protagonista femenina. Me faltaba el masculino, un joven bracero que en la década de 1860, años de miseria, mató al buey de su patrón para que su familia no muriese de hambre. ¿Quién podía encarnarlo mejor que Stellan Skarsgård?

Está ahora de moda hablar de *dreamteam** en diferentes contextos, y creo que tuve uno a mi disposición en *Oxen*. Allí estaban los técnicos y actores con quienes llevaba treinta años luchando. El rodaje fue sobre ruedas, y Jean y Jackie observaban, asombrados, la eficacia con la que trabajaba un pequeño equipo sueco en las primitivas condiciones de Småland.

* Momento mágico.

Sólo me inquietaba, antes y después del rodaje, que pudiera establecerse un paralelo con las maravillosas películas de Jan Troell sobre la emigración sueca a Estados Unidos, *Utvandrarna*, aun cuando mi historia tratara de las personas que se quedaron, de los que no pudieron marcharse. ¿Compararían mi película con las suyas, por supuesto negativamente, ya que ésta se hacía años después y además por eso de «zapatero a tus zapatos»?

Tal inquietud quedó confirmada —en la prensa sueca—, y la mala crítica siempre duele. Creo que no se juzgó a la película según sus premisas. Ni siquiera los actores fueron calificados de acuerdo con sus méritos.

Oxen fue nominada para el Oscar como una de las cinco mejores películas extranjeras de 1991 —quedando además muy cerca de la ganadora—, lo cual implicó cierta rehabilitación y una dulce revancha.

Había dirigido mi propia película y había iluminado los debuts de Erland y de Max, pero se me había escapado, como ya he dicho, el de Liv Ullmann con *Sofie*. Comoquiera que Liv era la única de nosotros cuatro que estaba dispuesta a abandonar su carrera presente (la de actriz) para hacerse directora, no tenía demasiada importancia. Pronto le ofrecerían otra película. Así fue, y no cualquier cosa, precisamente: la adaptación cinematográfica de la obra maestra de su compatriota Sigrid Undset, la novela *Kristin Lavransdatter**.

En un principio se decidió que fuese el realizador sueco Lars Molin quien se hiciese cargo de tal cometido, pero éste abandonó el proyecto voluntariamente. Entonces Norsk Film pensó en un director noruego. Los coproductores sueco y nórdico no lo aceptaron y se dirigieron a Liv, a la que entusiasmó

* *Nota del E.*: Sigrid Undset ganó el Premio Nobel de Literatura en 1928 precisamente por las tres partes de esa obra, aparecidas sucesivamente en 1920, 1921 y 1922.

la idea. Enseguida me llamó a Estados Unidos, donde yo estaba trabajando con Nora Ephron. Mi entusiasmo no fue menor de momento, aunque he de reconocer que tuve una entrada en la película, meses más tarde, bastante especial.

Liv pretendía que acudiese como fuera posible para participar en las localizaciones del rodaje. Pero antes yo tenía que terminar la película americana que estaba haciendo. El último día trabajamos hasta las cinco de la mañana y desde allí me condujeron directamente al aeropuerto. Al llegar a Oslo nos dirigimos sin más al campo de batalla.

Cuando empezamos a caminar por el bosque me sentía tan cansado que iba tropezando una y otra vez, y casi cayéndome. Los noruegos me observaban intrigados preguntándose seguramente qué clase de anciano se había traído Liv. Gracias a que el ayudante de dirección estaba atento y me proporcionó un bastón, pero pasé bastante vergüenza.

Era mi sexta película en el país. Por alguna razón me encuentro excepcionalmente bien en Noruega, aunque mi entrada la primera vez también resultara bastante desgraciada. Entonces se trataba de la obra épica de Arne Skouen *An-Magritt*, basada en un clásico noruego, y fue Liv quien convenció a Arne para que me contratase como iluminador.

Lo primero que me saltó a los ojos en el aeropuerto fue el titular de un periódico preguntándose por qué no servían los operadores noruegos. ¿Por qué tiene que ser uno sueco? Llegado al estudio de Norsk Film topé, para más inri, con un equipo que, por decirlo suavemente, no me recibió con excesiva alegría. Me sentí francamente mal.

A la sazón, los suecos no éramos muy populares en Noruega; nosotros nos habíamos librado de la guerra y, además, habíamos dejado pasar trenes con soldados nazis con destino a Noruega. Nos consideraban mimados y arrogantes. El ambiente no llegaba a ser directamente amenazador, pero sí desagradable. De repente tuve la inspiración de contarles un chiste sobre suecos, del tipo de los que les hacen reír de nosotros.

«¿Habéis oído —les dije—, el del sueco que va paseando

por la Avenida Karl Johan y se tropieza con un individuo a quien cree reconocer?

»Tú eres sueco, ¿verdad?, dice el hombre.

»El otro lo niega, y asegura que es noruego.

»Bueno, pero debes reconocer que pareces sueco, dice el sueco.

»Tal vez dependa de que he estado enfermo unas semanas, concede el noruego.»

Eso conté, y conseguí unas cuantas carcajadas.

Afortunadamente hoy el intercambio artístico entre los dos países es mucho más intenso. Los operadores noruegos trabajan con frecuencia en Suecia, y yo me siento muy bien recibido en Noruega. Hay algo en la naturaleza y en la gente que me gusta. He filmado allí en todas los estaciones. *An-Magritt* se inició en marzo, *Synnøve Solbakken* se hizo en verano, *Sonata de otoño* durante septiembre y octubre, y *Un día en la vida de Ivan Denisovich* en invierno.

Kristin Lavransdatter era una gran película en todos los sentidos, reflejaba las cuatro estaciones y el rodaje iba desde el verano de 1994 hasta el invierno de 1995. Durante una buena parte del mismo nos instalamos en Otta, en el valle de Gudbrand, donde ya habíamos trabajado cuando filmamos otro clásico noruego, *Synnøve Solbakken*, de Bjørnstjerne Bjørnsson, casi cuarenta años atrás. Sorprendentemente, Otta no había cambiado mucho desde entonces y el valle de Gudbrand siempre es el valle de Gudbrand, uno de los más hermosos del mundo. Yo me encontraba de primera, y además pusieron a mi disposición un magnífico equipo de cámara.

Liv lo tuvo más crudo. Nadie es profeta en su tierra y tuvo duros enfrentamientos con los productores, lo que a veces molestaba. Pero ella es fuerte y tozuda. Ésa era *su* película, e iba a hacerla según su criterio. No creo necesario aclarar que traía aprendidas las lecciones de Ingmar, y cada mañana se presentaba increíblemente preparada.

Como directora de actores era también brillante. Rara vez se han visto tan bien actores noruegos en el cine. En lo que se refiere al tratamiento y composición de las escenas nos ayudábamos, y en cuanto a la iluminación, todo corría de mi cuenta. Sin pretender jactarme quiero señalar que, desde un punto de vista estrictamente fotográfico, la película es de lo mejor que he hecho.

A nivel internacional, los distribuidores consideraron la película demasiado estática y lenta, pero en Noruega batió todos los récords de público, e Ingmar Bergman aprobó el talento de Liv como directora de la manera más delicada que pudo; encargándole su nueva serie de televisión, *Enskilda samtal*, como próximo trabajo.

Se había pensado exhibir esta serie de casi cinco horas de duración en cinco episodios de una hora, pero finalmente se montaron dos largometrajes para ser estrenados durante la Navidad de 1996. Desde el punto de vista del argumento, constituye un complemento independiente de *Las mejores intenciones**, pero concentrada en la madre de Ingmar. La película ha sido, por ahora, mi último largometraje de ficción y se rodó, en 1995, en su mayor parte en los estudios del Instituto del Cine. Como directora de actores Liv no queda a la zaga del maestro. Pernilla August y Max von Sydow probablemente nunca han estado mejor.

El rodaje fluyó sin problemas, claro que éramos un equipo excepcionalmente compenetrado. Liv y yo ya nos conocíamos, incluso también como binomio director-operador.

Había hecho diez películas con ella como actriz. No creo que haya otra con quien haya trabajado más, y ahora es íntima amiga mía.

A veces bromeamos sobre nuestro primer encuentro. Fue en Fårö, justo después de que ella hubo dejado Noruega y decidiera vivir con Ingmar. Yo estaba trabajando allí en la planificación previa de *Persona*, e Ingmar tenía que marcharse un par de días a Estocolmo.

* *Den goda viljan*. Ingmar Bergman (1995).

—Espero que te ocupes de Liv —dijo—. Dejo el coche.

Liv era tímida e insegura, yo también. No sabía qué cosa podía hacer con ella. ¿Quizá Ingmar quería que le enseñase la isla de Gotland? Dicho y hecho. Pero yo nunca he sido un buen guía. Liv no dijo una palabra y yo tampoco. Fue un viaje silencioso. Por suerte tenía un viejo amigo al que fuimos a visitar, Carl-Axel Sjöblom. Allí hablamos un poco, pero el viaje de vuelta lo hicimos igualmente callados.

Mientras escribo esto, estamos haciendo nuestra decimotercera película juntos, una película de información para la empresa constructora Skanska. Liv ha escrito el guión y la dirige. Cuando viajamos juntos —el tema se desarrolla en casi todo el mundo— ya no vamos tan callados. Ahora tenemos muchos recuerdos comunes.

Sólo hemos reñido en una ocasión y fue una tontería lo que desencadenó el conflicto. Durante *Enskilda samtal* yo consideraba necesario desmontar una pared para poder tomar un plano de manera correcta, lo cual retrasaría el trabajo. Liv se fue a sentar a un rincón, y yo pude leer en su rostro que me odiaba, pero cuando vimos las tomas al día siguiente fue lo suficientemente generosa para reconocer que yo tenía razón.

Como Ingmar acostumbra a decir: «Lo único que significa algo es lo que se ve en la película».

Algo que no se ve en la película, pero que para mí fue una coincidencia significativa es que filmamos unas cuantas escenas en la catedral de Upsala. Ya he contado antes que de niño había tenido la oportunidad de ser presentado al famoso arzobispo sueco Nathan Söderblom y que a él —aunque de manera indirecta— debía el haber sido el único que pudo hacer la película sobre Albert Schweitzer. Cuando estaba en la iglesia, una vez elegido el mejor ángulo para la cámara, miré por casualidad al suelo. Me había situado justo al lado de la tumba de Nathan Söderblom. Lo interpreté como un signo de buena suerte.

LA RIBERA DE LOS RECUERDOS

Tienes que contar algo más de ti, del hombre Sven Nykvist, no sólo del fotógrafo Sven Nykvist, me dicen. Eso es más difícil. ¿Qué es lo que merece la pena que cuente? ¿Qué quiero contar?

Soy de natural reservado y tímido y lo he dicho. Como niño de una casa de acogida, uno aprende enseguida que tiene que confiar en Dios y en sí mismo. No era fácil, ni lo uno ni lo otro. Dios parecía inaprensible, y un niño al que se deja solo no se encuentra fácilmente a sí mismo. Lo que manifestaba era una enorme carencia de autoconfianza. Durante las comidas en aquel asilo podían oírse cosas así:

—¿Por qué llora Sven?

—Porque no se atreve a pedir que le pasen la mantequilla.

Con el tiempo fue en el trabajo donde encontré confianza, pero de vez en cuando aún salen a la superficie la inseguridad y la timidez. Cuando leíamos colectivamente los guiones de las películas de Bergman, éste solía decir:

—Bueno, y Sven, como siempre, callado.

Llevaba razón, no me gusta participar en discusiones públicas. Y si me piden que pronuncie un discurso, pasa igual. Me siento turbado y perdido.

Ingmar, que también tuvo a un severo pastor como padre, dice que aquella educación me ha hecho reprimir agresividad. Él ha dado rienda suelta a la suya, mientras que yo la he guardado dentro. Rara vez me enfado de verdad, y me cuesta mucho soltar palabrotas. No me salen. A veces se han reído de mí porque digo «moño» en lugar de «coño».

Tales inhibiciones, sin embargo, nunca me han dificultado el trabajo. Tal vez hayan representado incluso una ventaja. Muchos han dicho que mi fuerza estriba en mi seguridad, mi calma en la mayoría de las situaciones. Eso también lo reconoce Ingmar. Nos complementamos mutuamente, como un viejo matrimonio.

La timidez tampoco me ha impedido acercarme a las mujeres. Siempre me he sentido fascinado por ellas y por sus rostros. Creo que, en parte, eso tiene una explicación natural. Contemplo con gusto las caras de la gente. Forma parte de mi vida como operador, y no miro a las mujeres con un deseo superficial; las miro con un interés profundo, y entonces se creen que tengo un interés particular en alguna. Lo que también ha ocurrido, a veces, digámoslo con franqueza.

Yo no era lo que se dice un muchacho inexperto ni demasiado joven cuando me casé con Ulla Söderlind, el día de Reyes de 1952. Acababa de cumplir veintinueve años. Nos conocimos en un rodaje en el que Ulla ayudaba con el vestuario. Al principio pasamos unos años felices. En mayo de 1953 nació Carl-Gustaf y cuatro años más tarde nació su hermano, Johan. Ulla, como la mayoría de las mujeres de la época, se quedó en casa con los niños.

Empezaba a irme bien en el trabajo. En 1958 inicié mi carrera en el extranjero. Al año siguiente me convertí en operador de Bergman. Ulla y los niños quedaban solos con frecuencia, a veces tres y cuatro meses seguidos. Era natural que surgiesen complicaciones.

En cierta ocasión vi esta historieta: Una mujer le dice a su marido: «¡Joder, es que estás casado con tu trabajo!»

Y éste le contesta: «¿Tienes algo contra los matrimonios felices?».

Era una buena réplica pero la situación real no es tan divertida. Mi esposa decía a menudo lo mismo. Yo no tenía respuesta, y me escabullía. El matrimonio feliz se deterioró. Nada nuevo. Tampoco lo es que sean los hijos quienes más sufren.

Yo vivía embebido en el trabajo, viajaba mucho. Parientes y buenos amigos me ayudaron a cuidar de Carl-Gustaf, que se quedó a vivir conmigo después del divorcio. Éste se produjo significativamente durante el rodaje de *El silencio*, en 1962. Johan quedó con Ulla.

Los dos chicos siguieron con el tiempo —para mi alegría— los mismos pasos de su progenitor. Carl-Gustaf empezó a rodar sus propias películas, y Johan fue a la escuela de Fotografía donde se hizo *foto fija*.

No he pretendido nunca haber sido un buen padre, pero después de la muerte de Johan en 1977 me reproché no haberme esforzado por serlo con mayor ahínco. No hay nada que provoque un dolor más profundo que la muerte de un hijo, y si es el hijo quien voluntariamente ha elegido la muerte, no se supera nunca. Es duelo y sentimiento de culpa a la vez. Un nudo en el pecho con el cual hay que vivir el resto de la vida.

Tras aquello, Carl-Gustaf y yo hemos permanecido muy unidos. Nos convertimos en «la pequeña familia» y compartimos las preocupaciones y alegrías de la vida como mejor hemos podido. Antes él solía venir a verme cuando filmaba en el extranjero, pero en ese primer año en que estuvimos solos vino a todos los rodajes, primero a *La pequeña* e inmediatamente después a *Uno y uno*. También asistió al de *Sonata de otoño*.

No he dejado de constatar cómo aparecen en mí ciertos rasgos de mi padre. Para él, el trabajo de misionero era lo más importante de todo. Para mí, ha sido el cine. Carl-Gustaf, sin embargo, después de su matrimonio prefirió anteponer la fami-

lia al trabajo. Le admiro por eso. Él, Gudrun, y sus dos hijas forman una familia singularmente armoniosa. Mis dos nietas, Sonia y Marilde, son evidentemente las niñas de mis ojos, y las voy a ver tan a menudo como puedo.

Pero echo de menos la compañía de Carl-Gustaf cuando estoy rodando. Somos de temperamentos distintos, pero solíamos pasarlo muy bien juntos, y tenemos en común muchos recuerdos felices.

En cierta ocasión, Carl-Gustaf y yo caímos en una fiesta en casa de la madre de Candice Bergen, en Hollywood. Fue durante el rodaje de *Cannery Row* y «estaba todo el mundo», como se suele decir.

Carl-Gustaf tropezó por casualidad con dos señores mayores e inició una alegre conversación con ambos. Eran Cary Grant y James Stewart, según me contó enseguida con orgullo. Yo nunca me había cruzado con ellos y no quería sentirme desbancado por mi propio hijo, así que decidí ir a saludarles antes de que terminase la fiesta. A la hora del café se presentó la oportunidad. Había una silla vacía junto a Cary Grant, que estaba sentado charlando con unas señoras. La ocupé y me presenté.

Él resplandeció.

—*Oh, you are Carl-Gustaf's father!**

No tenía ni idea de quién era yo.

La Navidad en Algrena tampoco podré olvidarla. Algrena era mi casa de Småland, donde Erland y yo habíamos rodado *Vårbrytning*, la primera película producida por nuestra propia empresa. Se trataba de la primera Navidad tras la muerte de Ulla, ocurrida durante el rodaje de *Fanny y Alexander*. Aquella vez Ingmar, no sin dudar, me habría dado permiso para acudir al entierro.

La celebración casi orgiástica de la Navidad en *Fanny y Alexander* se cuenta hoy como una de las escenas clásicas del

* ¡Ah, eres el padre de Carl-Gustaf!

cine. La solitaria Navidad que Carl-Gustaf y yo pasamos en Algrena fue todo lo contrario, aunque Sussie Lingheim, la responsable de la fantástica mesa de Navidad en la película, había sido un encanto y nos había preparado una cesta navideña con comida hecha que podríamos calentar fácilmente.

Había tormenta, hacía frío y nevaba cuando llegamos en la víspera de Nochebuena. Entonces descubrimos que no funcionaba la electricidad y que no había posibilidad de reparación, así que tampoco podíamos calentar la comida ni utilizar los gélidos dormitorios. Acurrucados en el suelo, delante de la chimenea, conseguimos superar la noche.

Afortunadamente, en la mañana del día de Nochebuena volvió la electricidad. Decidí dar un paseo en esquí por el hermoso bosque nevado para disfrutar más de la comida navideña, pero pronto descubrí que no tenía botas. No tuve otro remedio que coger el coche y recorrer los veinte kilómetros que me separaban de la ciudad más próxima, Ulricehamn.

En la tienda de esquís me atendió un dependiente ligeramente achispado quien —como luego comprobé— sólo metió una bota en la caja. Hube de volver a Ulricehamn, al entonces todavía más achispado dependiente, que me pidió perdón y que metió otra bota en la caja. De regreso vi con horror que las dos botas eran del pie izquierdo. ¡Y encima una negra y otra azul!

Menos mal que era la hora del almuerzo e íbamos a poder disfrutar de nuestra comida navideña. Y la disfrutamos, si prescindimos de que el jamón no sabía como debía. Probablemente porque habíamos olvidado comprar mostaza.

Eso lo arreglaría después de comer cuando me fuese a la ciudad para, por fin, conseguir las botas adecuadas antes de que cerrasen las tiendas.

Cuando llegué ya se había hecho demasiado oscuro para esquiar. Así que volvimos a sentarnos a comer, ahora provistos de una deliciosa mostaza fuerte para el jamón. Pero no sirvió, el jamón navideño seguía sabiendo raro. Decidimos consolarnos con una pacífica tarde de televisión, lo malo fue que nuestro televisor tampoco funcionaba.

Solos, Navidad y Año Nuevo en el campo, y sin televisor... Carl-Gustaf llamó a un amigo de Estocolmo. Éste tuvo la amabilidad de ir a nuestra casa, recoger el televisor y dejarlo en un tren que iba a Nässjö. Allí podríamos recogerlo el día de Navidad por la tarde.

Ese día de Navidad volvió a haber tormenta, y en medio de una intensa nevisca tuvimos que recorrer los ochenta kilómetros que nos separaban de la estación de Nässjö. Llegó el tren y un ferroviario se dirigió al furgón para buscar los paquetes. Después de un rato, dijo que no había nada para nosotros.

Me puse realmente furioso, y presa de la irritación salté al vagón y comencé a rebuscar entre todas las cajas que había allí. Tras recorrer ochenta kilómetros en plena tormenta de nieve, no iba a volver a casa sin mi televisor.

Por fin apareció el jefe de estación. El tren iba a salir. ¿Qué demonios hacía yo allí subido? Me amenazó con dejar partir al tren conmigo dentro. En aquel momento encontré el paquete. Por supuesto, debajo de todos. Me agaché y lo levanté. Entonces sonó un chasquido. ¡El lumbago!

En el carro de equipajes, en decúbito supino y con la caja del televisor en brazos, me sacaron de la estación. Carl-Gustaf tuvo que arreglárselas solo para volver a casa, y así durante el resto de la Navidad. La pasé tranquilamente en cama con una manta eléctrica, televisor y comida navideña en bandeja —¡ya sin el sorpechoso jamón!

De vuelta a Estocolmo y a la continuación del rodaje de *Fanny y Alexander* tropecé con Sussi, la que había preparado nuestra cesta navideña, y me preguntó cómo habíamos pasado la Navidad, y si nos había parecido bien que pusiera en la cesta ¡pavo en lugar de jamón!

Fanny y Alexander, como tantas otras películas de Ingmar, trata de matrimonios, satisfechos o desgraciados, pero sobre todo sobre la vida familiar —poniendo el acento en el matrimonio feliz—. El *pequeño mundo* feliz.

Cuando pienso en eso y en el matrimonio de mi hijo, a veces me siento solo y me lamento por no haberme procurado una relación estable. Me ha faltado valor. Varias veces he retrocedido cuando una relación exigía un compromiso más profundo. No me han faltado propuestas.

Por fortuna, una característica de mis relaciones con las mujeres ha sido que, casi siempre, nos hemos separado amigos. Para mí la amistad es más resistente que el amor y algunas mujeres han llegado a ser íntimas amigas mías. Todavía lo son.

Mia Farrow sigue siendo una amiga muy querida, Therese Reuterswärd también, al igual que Ann-Marie Eek y Astrid Bergman. Sobre ellas ya he hablado antes. También he tenido en gran aprecio a Eira Nilsson y a Bitte Hall.

A Gitty Daruga la conocí en 1959 cuando ella y Elke Sommer hacían el papel de dos chicas jóvenes en la película de Kurt Hoffmann *Lampenfeber*, pero aquella vez fue sólo una actriz entre tantas. Luego me la encontré en Nueva York por pura casualidad, después de mi divorcio, y tuvimos muy buena relación. Era —aún lo es— muy hermosa, nacida en Persia, educada en París y Londres, residente en Lugano.

Hizo en los años cincuenta y sesenta una serie de pequeños papeles en producciones internacionales sin haber conseguido nunca la verdadera oportunidad. Solía hablarle de la luz y de su importancia, y por ese camino llegó a interesarse en la fotografía. Un día compró una cámara Hasselblad, y ahora es una reconocida fotógrafa, especializada en el retrato y la arquitectura. Hace unos años se publicó un libro con sus retratos, simultáneamente en Italia, Francia y Alemania.

Estuvo casada dos veces, pero nuestra amistad ha resultado más fuerte. A veces voy a saludarla a Lugano o a París, a veces viene ella a verme a Estocolmo. Una vez tratamos de romper. Habíamos reñido y discutido durante toda una noche. Al día siguiente, Gitty me iba a llevar en coche de Lugano a Zurich donde yo debía coger el avión. De pronto me dijo:

—Tengo una cámara sueca, gracias a ti. Tengo un coche sueco, por haberte conocido. Tengo un hombre sueco, tú. Todas las cosas buenas son tres. ¿Por qué hemos de acabar?

—Podemos seguir siendo amigos —argüí débilmente.

—¡Bah! Eso es lo que se dice. Somos más que eso.

Sí, somos sin duda algo más que eso, pero hoy aceptamos nuestros mundos separados y nos contentamos con vernos de vez en cuando.

A Astrid Bergman, mi primer amor, todavía la veo. Hace poco me llamó para invitarme a su setenta cumpleaños. Como Gitty, se hizo fotógrafa, y alguna influencia debí también tener en ello. Ha publicado un buen número de hermosos libros sobre la naturaleza, después de que se rompiese su matrimonio con Arne Sucksdorff y de que tomara la decisión de andar por su cuenta. También se ha vuelto a casar felizmente.

Muchas veces he echado de menos una compañera con la que compartir lo cotidiano. También por el hecho de que soy una persona muy poco práctica. Mi arte culinario se limita a hacer café y huevos pasados por agua. Pero tengo costumbres sencillas y me encanta la comida popular sueca, los bollos con canela, las salchichas de Småland, mi región, y la tarta de queso.

Bueno, al fin de cuentas, soy muy sueco y muy de Småland. Siempre me parece igual de agradable volver a casa después de un rodaje internacional. Nunca he tenido ganas de empadronarme en el extranjero, ni ser un sueco en el extranjero, cuando económicamente hubiese sido más rentable. Pero no pido mucho para mí.

Ser modesto y sin pretensiones es algo que aprendí de niño y siempre he vivido con sencillez. Desde hace dieciséis años alquilo el ala de un edificio junto al golfo de Duvnäs, a unas decenas de kilómetros de Estocolmo. Tres habitaciones con cocina. Allí vivió antes que yo el pintor Olle Nyman, y gracias a él tengo una hermosa habitación-estudio. Adoro sentarme cerca de la ventana de la alcoba y contemplar los cambios y los reflejos de la luz en el agua. Entonces no estoy solo. La luz me hace compañía.

Con el dinero soy cuidadoso, aunque con los años he llegado a tener bastante. Milton Forman, mi agente americano, se ha ocupado de ello desde que me hice miembro del sindicato americano. Es más tacaño que yo, pero mejor jugador de tenis, aunque empezara tarde. Cuando le entró la afición se dio cuenta de que tenía un extraordinario toque de pelota. Por eso me ganaba con cierta frecuencia, pero yo tenía voluntad. La voluntad de ganar, y la tozudez, que hace que no dé nunca una pelota por perdida.

Lo que más amo, además de estar sentado detrás de la cámara, es probablemente el tenis. Te obliga alternativamente a relajarte y a concentrarte, y así me libero de esa agresividad reprimida que llevo dentro. Ahora suelo jugar con mis hermanos, Gösta, magistrado jubilado, y Nils, catedrático también jubilado y especialista en selvas vírgenes.

No soy un gran lector. Desde niño he tenido dificultades para leer y escribir. Rara vez leo novelas, en todo caso si una película está basada en un libro. También recibo un gran número de guiones para lectura que suele ir lenta. A veces se quedan tirados por cualquier parte.

Recuerdo una anécdota sobre eso, cuando hace años formé parte del jurado en el festival de Cannes; hube de pasar allí un buen periodo. Un día tropecé con un guionista americano en la calle. Me preguntó si había leído su guión. Era engorroso reconocer que no lo había hecho, así que me disculpé diciendo que había tenido poco tiempo, pero —mentí— que me lo había traído para leerlo durante el viaje, prometiendo hacerlo.

—No es preciso. Vete a ver la película. La ponen aquí mañana.

Sentí vergüenza, claro, aunque nos despedimos con una buena carcajada.

Muchos consideran que para mí el trabajo es una droga. Preguntan por qué sigo y por qué no me siento a descansar. La respuesta es simple. Amo mi trabajo y el trabajo me da una sensación de placer completamente especial. Me encanta coger el cepillo de dientes y marcharme a un nuevo rodaje con otra gente y otros retos. Adoro el encuentro con otras personas. Una intensa camaradería durante unos meses, una gran cohesión en torno a una tarea común. Relaciones ocasionales que llevan a una amistad eterna. No hay tiempo de cansarse de los demás.

A veces debería negarme, sobre todo para películas no demasiado buenas. Pero siempre me ha sido difícil decir no, y prefiero aceptar un quehacer de ese tipo que andar sin hacer nada; al igual que un pianista debe entrenar constantemente los dedos, el iluminador ha de mantenerse activo. Si paso demasiado tiempo entre dos películas, durante la primera semana no hago un trabajo realmente bueno.

En total he rodado ciento treinta, incluyendo mis cuatro cortometrajes. De las ciento veintiséis restantes, cincuenta son extranjeras, veintiséis americanas.

Además, he hecho muchos noticiarios, un montón de publicidad y reportajes para la industria. Cuando era joven esto quedaba incluido en el trabajo de la Sandrews. Era mucho antes de que hubiese aparecido la televisión y los cines necesitaban películas de relleno, noticiarios de actualidades. Hice documentales sobre campos de *scouts*, sobre el nuevo avión de caza J 28, sobre la catedral de Lund, sobre competiciones deportivas y muchos más. Todo en un indescriptible barullo.

Era una excelente escuela de cine en una época en la que no había escuelas de cine, y el «largo camino» no es siempre el peor. La práctica es lo fundamental en la mayoría de los casos. Por ejemplo, yo estoy eternamente agradecido al hecho de que

de joven tuviese que trabajar con tantos directores y operadores diferentes. Ello permitió que no me petrificase en un estilo determinado.

Caigo en la cuenta de que vuelvo a hablar del trabajo... De lo que está lleno el corazón habla la boca. Es del trabajo de lo que hablo con más facilidad, y por eso me parece divertido enseñar.

Empecé hace ya bastantes años en Estados Unidos. Uno se liga como profesor visitante a una universidad en la que tienen enseñanza de Cine por un periodo de diez o quince días. Resulta verdaderamente estimulante. Se trata de hablar de lo que se ha hecho y de lo que se sabe. Los jóvenes americanos son desenvueltos y preguntones. Era fácil establecer contacto con ellos.

En el Instituto Dramático de Estocolmo, donde tengo una cátedra de Fotografía Cinematográfica desde 1995, los alumnos parecen más tímidos, no sacan provecho de la misma manera. Pero la cosa fue mejorando cuando se dieron cuenta de que yo no iba allí a representar el papel de gran autoridad. Lo único que pretendo es trabajar prácticamente, hacerles comprender los secretos de la luz y de la iluminación.

No quiero afirmar que la enseñanza sea fácil, a veces todo es cuestión de intuición. Erland Josephson suele contar una anécdota al respecto. Cuando le nombraron jefe del Dramaten subí a saludarlo a su despacho. El gran despacho del director es muy especial, grande y creo recordar que hexagonal. Entré y me senté en una de las sillas.

—¿Por qué te sientas ahí? —me preguntó Erland—. Ahí no se sienta nadie.

Comprendí que —sin haber pensado en ello— me había sentado justo donde hubiese puesto la cámara para tener mejor luz. Eso no se aprende en la escuela. Es sólo la experiencia la que te puede dar tal conocimiento. Uno no llega nunca a saberlo todo.

El último año he tenido mala suerte. Dos películas para las que ya tenía contrato firmado —una de ellas con Lasse

Hallström— se fueron a pique porque no cuajó la financiación. No tengo temperamento depresivo, pero durante los periodos sin rodaje suelo sentirme melancólico y sufro un gran desasosiego. Precisamente para combatirlo empecé a escribir estos recuerdos.

Por fortuna, he podido hacer un par de películas de información bastante estimulantes, una de ellas la ya citada con guión y dirección de Liv Ullmann. Más un trabajo de ideas en torno al hombre y sus posibilidades, que una presentación tradicional de empresa.

De nuevo tuve que dar la vuelta a medio mundo y aún más. Desde Islandia en el norte a Tanzania en el sur, desde Hong Kong al este hasta Chile al oeste. Los viajes deberían resultar agotadores para una persona de mi edad, sin embargo fue mayor el estímulo, y pienso a menudo en la suerte que he tenido de trabajar en tantas tareas interesantes.

En enero de 1997 volveré otra vez a Estados Unidos para rodar una película del inglés Peter Yates, que tiene mi edad y se ha formado en el teatro. Ha hecho varias películas buenas (*Bullit, El relevo, La sombra del actor*)*. No he trabajado nunca con él pero no estoy inquieto. Habrá mucho rodaje en estudio, que es donde me muevo a gusto. La iluminación todavía sigue siendo para mí lo más estimulante de todo.

Por eso no termino mis memorias aquí. Todos mis respetos para el recuerdo; pero para un profesional como yo el conocimiento es más importante. Y si puedo transmitir a otros algo de lo que he aprendido, quiero hacerlo aunque sea de esta forma literaria.

* *Bullit* (1968); *Breaking Away* (1979); *The Dresser* (1984).

EL CREDO DE UN PROFESIONAL

Credo es latín, y significa profesión de fe. No soy latinista ni «creyente» en el sentido en que lo eran mis padres, pero hay muchas cosas en las que he aprendido a creer, tanto a través de mi trabajo como de mi experiencia vital. De esto es de lo que quiero hablar un poco en este capítulo, y comoquiera que credo —profesión— parece sonar menos pretencioso que profesión de fe, pues lo titulo el credo de un profesional. Los libros de confesiones no van conmigo. Pero sin duda soy un profesional. Cuando escribo esto llevo cincuenta y cinco años trabajando activamente, y he firmado, como ya queda dicho, ciento veintiséis largometrajes.

Culto al trabajo

Como profesional soy humilde y perfeccionista. La humildad la aprendí de Albert Schweitzer; tener paciencia y salirse con la suya sin levantar la voz. Y fue él también quien me proporcionó mi primer lema, «culto al trabajo», paráfrasis del suyo, «culto a la vida».

Es un buen lema. En la palabra culto no leo yo sumisión,

sino respeto, gratitud y orgullo. Gratitud por el simple hecho de tener un trabajo y además por ser tan privilegiado de tener el trabajo que uno ama. Creo que no ha pasado ni un solo día en mi vida sin que haya estado contento con mi profesión.

El perfeccionismo lo he aprendido de Ingmar Bergman; la importancia de la minuciosidad, de no confiar nunca en la rutina, de no decir nunca que algo es imposible, y de no rendirse jamás.

Más de una vez yo decía:

—No se puede.

—Claro que se puede —contestaba Ingmar.

Por lo general él tenía razón, y yo aprendía algo nuevo.

Uno no se puede llamar profesional hasta que aprende el oficio de verdad, hasta que se dominan todos sus aspectos. No hace falta que sean siempre cosas difíciles o complicadas. Recuerdo el día en que aprendí a cargar y cambiar el chasis de una cámara, cuando aprendí a distinguir los objetivos. Me sentí orgulloso de haberlo hecho y eso era ya orgullo profesional. Creo que es importante sentirse satisfecho por lo que se ha aprendido a dominar y a realizar. Ya se sea cocinero o enfermera, operador o tornero.

Si se tienen ambiciones y talento, ganas y voluntad de seguir adelante en el oficio, hay que aprender otras muchas cosas, y estar dispuesto a asumir mayores responsabilidades. Obviamente existe una cierta jerarquía, pero yo he tenido ocasión, casi a diario, de sentir en el rodaje una gran gratitud hacia todos aquellos que me ayudaban con orgullo profesional. No todos los fotógrafos pueden ser directores de fotografía, tampoco todos quieren serlo. En cambio, todos los eléctricos pueden ser jefes de eléctricos. Por no hablar de ese importantísimo sector del equipo cinematográfico que corresponde a los auxiliares. Los que llevan y cargan, preparan y arreglan, los que siempre están en su sitio dispuestos a echar una mano cuando más lo necesitamos. A menudo sin necesidad siquiera de pedírselo. Saben lo que hay que hacer.

Desde hace muchos años Ingmar Bergman concede un premio Bergman, creado por el Instituto del Cine sueco, una suma

de dinero y un diploma. Uno de los primeros años se lo otorgó a mi ayudante de cámara, Lasse Karlsson, a quien calificó de «Mozart de los foquistas». Lasse es un ayudante formidable, ya no sé ni cuantas películas hemos hecho juntos. Su mayor ambición radica en que el enfoque sea siempre correcto, independientemente de lo complicados que sean los *travellings* o los movimientos de cámara. Es un hombre muy serio y no suele reírse, pero cuando vemos el *copión* del día y comprueba que las tomas están perfectamente enfocadas, sonríe. Eso es orgullo profesional.

Una experiencia parecida la he vivido con Jeff Cronenwerth, que en las últimas ocho películas rodadas en Estados Unidos ha sido mi fiel segundo, es decir el que permanece sentado detrás de la cámara, ya que al director de fotografía se lo prohíben los reglamentos de los sindicatos americanos.

A veces allí he echado de menos ese aspecto de mi trabajo, aunque por otra parte ello significué que puedo concentrarme en lo que más me interesa —la iluminación—, al poder olvidarme de cualquier aspecto «manual». Todavía recuerdo lo avergonzado que me sentí en cierta ocasión cuando mandé a mi segundo en una barca para tomar simultáneamente la misma escena con dos cámaras, y me di cuenta de que yo no sabía cargar la mía.

Reconozco de buen grado que no soy un técnico y que me siento razonablemente desinteresado por la maquinaria. Incluso me gustan muy poco los momentos puramente técnicos de mi trabajo. En este campo, la mayoría de los operadores puede batirme con facilidad, y hay muchos de ellos que adoran los movimientos de cámara, las escenas complicadas.

Lo importante para mí es la búsqueda creativa, y en eso me guío más por la experiencia y la sensibilidad que por fotómetros y cintas métricas. Para mí la técnica es simplemente una base sobre la que apoyarse, un medio, nunca un fin. Sobre todo, no puede ser un fin en sí misma. La técnica

ha de ser la servidora de la creatividad, no su dueña y señora. De lo que se trata es de dirigir la técnica de manera que el resultado final sea artístico. Lo más difícil, y lo más interesante también.

Cuando era joven, en los tiempos del blanco y negro, el operador que llevaba más filtros de luz era considerado rey. Yo no participaba de ese amor a los filtros entonces y tampoco ahora. Cumplen una función pero se deben utilizar con prudencia. Hoy pienso que, en principio, mi trabajo debe ser invisible. El guión es el punto de partida de una película. El director es quien lo interpreta y dirige la puesta en escena. Los actores le dan vida. La misión del operador es la de reflejar las intenciones del guión, y la interpretación que el director hace de ellas.

Por eso, en este orden de cosas quiero subrayar con entusiasmo la importancia de la *colaboración*. Para mí la colaboración es fundamental en un rodaje, con el director, con los actores para que no les moleste el trabajo del iluminador ni les den los focos en los ojos, con los maquilladores, con los escenógrafos y sus intenciones en lo que respecta a la elección de color y disposición de materiales, en dos palabras con todos los engranajes de esa maquinaria de aportaciones laborales que componen una película.

No parece necesario mencionar la importancia que tiene la compenetración con el equipo de cámara y con los eléctricos. Para un operador es la base. Por eso resulta extraordinariamente valioso poder trabajar siempre con el mismo equipo. Esto lo aprendí, sobre todo, en los rodajes con Ingmar Bergman, a quien también le gusta utilizar a los mismos actores. Y tanto en Alemania como en Estados Unidos he logrado muchas veces contar con los mismos asistentes película tras película. Con ello ganamos todos, incluido el productor. Hay eléctricos a los que no necesito decirles una palabra. Un movimiento de cabeza y comprenden exactamente lo que quiero decir. Nos comunicamos con el «lenguaje del cine», aunque no hablemos el mismo idioma.

Culto a la luz

No cabe duda de que fue Ingmar Bergman el que me enseñó a sentir veneración (respeto, gratitud) por la luz, la luz real, verdadera y viva. Ya he contado cómo ocurrió. Fue trabajando con aquellas películas en blanco y negro *Como en un espejo, Los comulgantes, El silencio, Persona* —y luego en las películas en color, *Pasión* y *Gritos y susurros*. Veo estos seis títulos como puntos de referencia en mi camino hacia el descubrimiento de la luz. Duró doce años, pero no consideré que con ello hubiera acabado mi aprendizaje. La luz ofrece constantemente nuevas sorpresas, aunque ahora contaba con buena base donde apoyarme.

Antes, en los años cuarenta y cincuenta —para la mayoría de los operadores incluso mucho más tarde—, lo importante era disponer del máximo de luz posible, una luz general plana en la que se insertaban efectos en forma de hermosas formaciones de nubes, sombras dramáticas, puntos de luz, o contraluces por detrás del cabello de la heroína. Cuantos más «efectos», mejor fotografía. Pero las imágenes de una película no deben existir por sí mismas. No hay nada más fácil que conseguir imágenes hermosas, aparatosamente iluminadas y adornadas con efectos, y no hay nada más difícil que tomar imágenes que se subordinen a la acción y «cuenten» la historia.

Cuando llegó el color era preciso poner el máximo de color posible y con preferencia los tonos más fuertes. «Si he pagado por el color, pues tiene que haber color», me gritó un productor cuando atenué en el laboratorio los tonos demasiado chillones.

Claro que siempre hubo iluminadores excepcionalmente dotados, sobre todo en tiempos del cine mudo. Posiblemente eran tan buenos precisamente porque no disponían de tantos recursos técnicos como hoy. Debían arreglárselas con lo que tenían a mano. ¡Observen el trabajo de Julius Jaenzon y las películas que fotografió para Sjöström y Stiller! ¡Vaya si sabía manejarse con la luz!

Sin embargo yo pude ver sus películas mucho después. Mi primer ídolo como director de fotografía fue Greg Toland, quien en los años cuarenta hizo películas de John Ford —*Las uvas de la ira, El largo viaje a casa*—, *Ciudadano Kane* de Orson Welles y *Los mejores años de nuestra vida* de William Wyler*. Guardo un viejo álbum de recortes de mis inicios en este quehacer y en la primera página aparece la fotografía de Greg Toland. En su caso, admiraba la sensibilidad y atmósfera de las imágenes pero también la técnica de la profundidad de campo, el enfoque que abarcaba desde el primer término hasta el fondo. Ello permitía a los actores adquirir relevancia, independientemente de la distancia a la que se encontraban de la cámara.

Hoy la mayoría de los operadores utilizan una profundidad de campo mínima, a menudo sólo porque les da mayor control sobre el punto donde dirige la vista el espectador, aunque también tenga que ver con ello la futura exhibición de la película en televisión —en lo cual no había que pensar antes—. Eso contribuye a que muchas de las películas actuales sean tan aburridas de *ver*. La narración en imágenes queda plana. No están concebidas para contemplarse en una gran pantalla de cine sino para «informar» en la de un televisor.

La televisión no hace justicia a una buena iluminación, aunque, como el primer plano de una persona es lo que mejor se da en ese medio, yo encuentre cierto consuelo, dado mi interés por los rostros.

Fue también Ingmar quien despertó en mí el interés por los rostros, y sus constantes cambios en los rasgos y en las miradas. La verdad suele anidar en los ojos del actor. Si muestran los ojos, desnudan su alma. Un rostro expresivo puede por sí mismo contar una historia. Una mirada puede decir más que mil palabras, parafraseando esa frase por la que obviamente tengo la mayor simpatía, incluso en su forma original. Si

* *The Grapes of Wrath*. John Ford (1939); *The Long Voyage Home*. John Ford (1940); *Citizen Kane*. Orson Welles (1941); *The Best Years of Our Lives*. William Wyler (1946).

el actor es bueno y la química funciona, cabe arrancar su belleza interior, eso es pura magia.

Ingmar se atreve a mantener un primer plano mucho tiempo, incluso varios minutos. Basta con pensar en la Ingrid Thulin de *Los comulgantes*, Liv Ullman de *Pasión*, en Bibi Andersson y Liv en *Persona*, en la Harriet Andersson de *Gritos y susurros*. Más de una vez sus actuaciones me conmovieron de tal forma que llegaron a saltárseme las lágrimas y casi empaño el visor, aun cuando hubiera presenciado los ensayos y me supiera sus caras del derecho y del revés.

Aprender a conocer un rostro para poder iluminarlo adecuadamente, y darle las mejores oportunidades de presentarlo por su mejor lado, es para mí fundamental. Quizá no parezca tan difícil, pero en realidad forma parte de las cosas más arduas que existen, porque se trata de matices muy, pero muy pequeños. Ya he contado que me gusta mantener a los actores en su sitio mientras ilumino, cosa que en el extranjero apenas pueden entender, pero lo hago precisamente por eso, porque quiero aprenderme las caras.

Afirmar que cada cara es única parece una perogrullada, pero no a todos preocupa la diferencia de sensibilidad que pueden ofrecer para la luz. Por eso resulta tan importante que el iluminador colabore con el maquillador y haga con él las correspondientes pruebas. También es importante que se le explique al actor lo que uno hace y por qué. No deben sentirse nunca manipulados, o utilizados sin consideración.

De ahí que trabaje siempre muy cerca de ellos. Mi tarea consiste en convertir la cámara en su mejor amigo. Trato de ser una especie de intermediario sensible entre el actor y el objetivo. Es esencial que se sientan seguros, y que la cámara y la iluminación no les moleste.

El actor es, y seguirá siéndolo, el instrumento más importante en una película. La misión del operador reside en captar las reacciones de ese instrumento, en centrar la atención del espectador en el carácter y la expresividad de un rostro. Eso se consigue disponiendo diferentes luces para cada uno de ellos.

Un rostro no tiene por qué estar bellamente iluminado. Las sombras forman parte de nuestra vida.

Nada de esto es nuevo. Los grandes retratistas siempre lo han sabido. Miren a Rembrandt, y sus famosos claroscuros, una luminosa penumbra que proporciona atmósfera a un rostro iluminándole ciertas partes, y dejando otras en sombra. Miren a Renoir. Con qué ternura esculpe los reflejos de la luz en los cuerpos de las mujeres. Los pintores me han inspirado mucho y hay quien ha dicho que yo «pinto con luz».

Creo recordar que esta expresión me la aplicaron por primera vez en relación con una película alemana hecha en 1969, la de Maximilian Schell *Erste Liebe,* adaptación de una novela de Turgeniev. Desde entonces la frase se ha repetido bastantes veces, lo cual, obviamente, me alegra y me enorgullece.

Sin embargo, no me he dejado inspirar solamente por los retratos. También de los paisajistas se puede aprender mucho. Ya he hablado de cómo estudiaba a los impresionistas cuando rodaba en París. Nuestro Anders Zorn no pintaba sólo chicas de la región de Dalecarlia. Era extraodinariamente hábil en captar los reflejos del agua. Observen su *Danza de San Juan;* es un cuadro que cuenta con una luz casi mágica. También los pintores daneses de Skagen me enseñaron muchísimo sobre la tan especial luz nórdica, cómo el sol traspasa filtros de nubes y crea un paisaje en colores pastel.

Siento cierta proximidad especial a Anna Ancher. Su manera de aprovechar en los interiores la luz que entra de fuera. Tiene un cuadro, *La criada trabajando,* en el que una mujer joven está de espaldas al observador junto a una mesa de trabajo cerca de la ventana. Ha colgado una tela de color amarillo claro en ésta, y todo el espacio que ella ocupa recibe el ligero tono amarillo de la luz que penetra por la ventana. No hubiese podido iluminarlo mejor en un estudio cinematográfico.

William Turner es otro de mis favoritos. Se puede ver realmente cómo ha tenido que estudiar la luz en todos sus matices. Constituía una obsesión para él, según dicen. En cierta ocasión se hizo atar al mástil de un barco para estudiar a fondo una tempestad antes de pintarla. Su profesor le dio una vez un consejo que yo podía haber aceptado al pie de la letra: «Cuanto menos se ven las huellas de los medios con los que se ha realizado un trabajo, más se parecerá el resultado a los procesos de la naturaleza».

El fotógrafo Ansel Adams se encuentra entre mis ídolos. He peregrinado hasta Carmel, en la costa del oeste norteamericano, sólo para poder conocerle. En lo tocante a la luz es increíble, claro que él podía estar esperando la luz exacta una eternidad.

Eso, para un operador en pleno rodaje, es imposible. Aunque recuerdo una vez... Ingmar buscaba a toda costa unos paisajes muy especiales, a la salida del sol, en una zona de la montaña, para el comienzo de *El silencio.* Yo no tenía tiempo, porque debía estar planeando el rodaje con él, así que enviamos a un colega muy capaz, Lasse Björne. Creo recordar que anduvo por aquellas latitudes varias semanas antes de conseguir las imágenes que pretendía Ingmar.

El estudio de la luz ha enriquecido mi vida enormemente. Adoro, por ejemplo, los amaneceres y los crepúsculos suecos, la ruptura que se produce cuando la luz del día llega o desaparece. Sobre todo esto último, la mágica hora azul, *«the magic hour»,* la hora bruja, cuando la luz artificial, lámparas y farolas, va imponiéndose lentamente. Hay un instante en que están en equilibrio. Nunca me canso de analizarlo.

Pero también estudio la luz dondequiera que vaya. Hasta cuando entro en un restaurante. Lo primero que pienso es cómo han iluminado el local, cómo caen las sombras sobre los rostros. Mi recuerdo de una persona suele ser la atmósfera de su rostro bajo una luz determinada.

La luz se ha convertido en la pasión que domina mi vida, y le ha dado un nuevo sentido; y no sólo como fotógrafo. Parece hermoso sentirse siempre rodeado de luz. Me da una sensación de atmósfera espiritual. Tienes la luz y no cabe sentirte solo.

Por eso creo importante citar lo que dice Ingmar Bergman de nuestra manera de ver en su libro *Linterna mágica*:*

* Tusquets, Barcelona, 1987. Título original: *Laterna magica.*

Ambos estamos totalmente fascinados por la problemática y la magia de la luz. De la luz suave, peligrosa, onírica, viva, muerta, clara, brumosa, repentina, oscura, primaveral, cálida, violenta, fría, vertical, lineal, oblicua, sensual, domeñada, limitadora, serena, venenosa, luminosa. ¡LA LUZ!

La clave se llama sencillez

Mi afán de sencillez ha ido surgiendo de mi búsqueda de la luz lógica, la real, la verdadera. Esto lo he conseguido reduciendo la luz artificial todo lo que podía para, en cambio, aprovechar la existente. No voy a negar que tal proceso se ha visto simplificado enormemente por la aparición de negativos mucho más sensibles, pero en el fondo no cambian nada. Uno consigue luz natural utilizando un número menor de focos, quizá ninguno. A veces he llegado a arreglármelas con lámparas de queroseno o incluso velas.

Quizá esta austeridad luminosa provenga del hecho de que nosotros en Suecia tengamos tan poca luz si comparamos con los países meridionales y, sobre todo, con Estados Unidos, aunque la nuestra ofrezca mayores matices y resulte más hermosa. En California la constante luz del sol complica el rodaje en exteriores. En Suecia es mucho más agradecido trabajar al aire libre por la rica variedad de la luz cambiante; sobre todo en otoño y primavera.

Observando esta hermosa luz nuestra aprendí que la sencillez es la clave. *Less is more,* como afirma un dicho americano*, lo que en mi caso significa que un menor número de focos proporcionan luz más auténtica. De manera que otro lema favorito podría ser: poca luz, poco color.

Así es como se construyen los ambientes y las atmósferas, tan necesarios para cualquier narración cinematográfica. Suele decirse que un buen guión cuenta lo que pasa y lo que se dice,

* «Menos implica más».

no lo que uno siente o piensa. Hay en ello mucho de verdad. Los sentimientos, imprescindibles por otra parte, no se captan con palabras sino a través de imágenes, con rostros y atmósferas. Según mi experiencia, nada puede romper con mayor facilidad un ambiente o estropear una atmósfera, que un exceso de luz.

En el fondo, lo sabemos todos. ¿Quién no ha tenido que frenar a alguien que ha ido a encender una luz eléctrica cegadora cuando, después de una buena cena, seguíamos hablando a la luz de las velas, en la intimidad del anochecer?

Crear ambientes y atmósferas es lo más importante en el trabajo de un director de fotografía. El público no sólo debe ver una película, sino recibir también un sentimiento. Por eso es misión del iluminador situar al espectador en el ambiente que mejor transmita ese sentimiento.

No me pregunten cómo lo hago, exceptuando que por regla general utilizo poca luz y poco color, como acabo de decir. Me llega como una inspiración cuando estoy allí al lado de la cámara. No puedo decir más. Cada situación es diferente, única. Pensar de antemano cómo se debe hacer resulta imposible, al menos para mí.

Me gusta seguir los ensayos de los actores, sin cámara. Sólo ver lo que pasa, cómo actúan, qué gestos hacen, y sus movimientos. Luego trato de adecuar el juego de la cámara. Hay tantas posibilidades, panorámicas, *travellings,* grúas... Todas tienen en común que influyen en la iluminación, la determinan, por lo cual se trata de elegir la más adecuada a la situación, y la menos complicada. La «libertad» de los actores debe ser lo prioritario.

Por todo ello supone una gran ventaja practicar una iluminación rápida. Los actores no se encuentran a gusto con largas esperas tras haber ensayado la escena, literalmente aguardan en las marcas de salida dispuestos a dar lo mejor de sí mismos. Uno siente sus ojos clavados en la espalda, y debe pensar que una escena bien interpretada es más importante que un ajuste técnico. También en este caso las soluciones más sencillas son preferibles, y no es raro que den mejor resultado.

Como se ve, lo de *Less is more* sirve en la mayoría de los casos. Los actores formados en el teatro tienen tendencia a sobreactuar. *Less is more!* Los largos *travellings* suelen provocar tedio. *Less is more!* Los *zooms* rápidos y evidentes pueden resultar irritantes. *Less is more!* Demasiada luz deja plana la imagen. *Less is more!*

¿Me atreveré a decir que eso vale también para los diálogos? En mi opinión, un gran número de películas quedan destrozadas por su insensata cháchara, aunque tal vez dependa todo de que soy fotógrafo. Adoro muchas películas mudas porque cuentan en imágenes de una manera especialmente concentrada. *La carreta fantasma, El tesoro de Herr Arne,* la *Juana de Arco* de Dreyer*. O una película moderna como *El árbol de los zuecos,* de Olmi**. Me sentí tan feliz viéndola. Demuestra que todavía se puede narrar sin tanta palabrería.

No creo contar con un estilo especial como director de fotografía —aparte de que en primer lugar trate siempre de cumplir las intenciones del guión y las visiones del director—, pero de tener alguno sería el que corresponde a ese concepto de la simplificación, tanto en lo tocante a composición como a movimiento e iluminación.

Mucho suele depender de las circunstancias, y de con quién se trabaja. No existen fórmulas que se puedan aplicar a todo. Cada uno ha de poder trabajar como le parezca. Películas diferentes deben contarse con imágenes diferentes. Una vez Ingmar Bergman y Fellini llegaron a tener planes bastante avanzados para hacer una película juntos, dos historias de amor. El guión y todo lo demás estaba listo. Ingmar y yo llegamos a ir a Cinecittà para ver los estudios. Yo dije que en aquel plató tan enorme tendría que disponer por lo menos de cinco arcos brutos, el foco más grande que existe. El jefe de los eléctricos me miró

* *Körkarlen.* Víctor Sjöström (1920), *Herr Arnes pengar.* Mauritz Stiller (1918), *La Passion de Jeanne d'Arc.* Carl Theodor Dreyer (1928).

** *L'albero degli zoccoli.* Ermanno Olmi (1978).

despectivo: «¿Cinco? Cuando Rotunno iluminó la última película de Fellini utilizó cien.»

Ya lo he dicho también: una imagen no existe nunca por sí misma. Está ahí para contar el desarrollo de la acción y si aparece demasiado recargada y ofrece demasiado contenido puede ocurrir que el público no capte lo esencial. Por eso me hago siempre dos preguntas antes de preparar una imagen e iluminarla: ¿qué quiere decir el director y qué le interesa ver al público? Después compongo el plano y busco la mayor sencillez posible.

Esto no quiere decir que la imagen no pueda tener audacia. A veces hay que atreverse a ir un paso más allá, a experimentar. La *nouvelle vague,* la nueva ola francesa de finales de los años cincuenta, significó mucho para el desarrollo del cine gracias a que los directores —y los operadores— se atrevieron a romper las convenciones. Y lo solían hacer simplificando.

Todavía hoy puedo dejar perplejo a mi equipo americano cuando me permito alguno de esos pecados contra lo convenido. Hace un par de años rodaba con Norman Jewison en Italia una ligera historia de amor, con Marisa Tomei y Robert Downey, titulada *Sólo tú,* con abundantes exteriores. En cierta escena la pareja llega a un pequeño hotel y entran al vestíbulo. Les seguimos con la cámara y descubrimos que las ventanas del vestíbulo prácticamente se habían borrado. La luz del día entraba a raudales.

Normalmente hubiésemos debido tapar esas ventanas y utilizar luz artificial desde fuera para tratar de armonizarla con la luz que traían los actores, pero para mí, en esa escena, los rostros eran más importantes que una correcta iluminación, para desesperación de mi segundo americano.

Es muy importante no cerrarse nunca, no empeñarse en que todo ha de ser de una determinada manera, no empantanarse en la rutina. Son muchos los que lo hacen. La rutina suele pesar más que las ideas nuevas.

Yo tengo un principo básico: escuchar, cumplir fielmente las intenciones del director. Ahí radica una parte de mi fuerza

como operador y mi capacidad para trabajar con directores tan diferentes por todo el mundo. El conocimiento del oficio no basta. Un buen iluminador ha de reunir otras cualidades como flexibilidad, diplomacia y sensibilidad. Cada día de rodaje es un juego de sentimientos, e importa mucho poder dejar a un lado irritaciones y conflictos.

Cada película es única y representa un nuevo desafío. Claro que uno se encuentra más seguro con un director, un equipo y actores que conoce, pero lo que hace la vida apasionante son precisamente las nuevas caras y las nuevas ideas. En cada película se aprende algo nuevo y yo quiero morir curioso.

Mientras siga sintiendo alegría en mi trabajo continuaré, y el día en que ésta se acabe y llegue la última gran soledad, me lo tomaré con calma. Tengo la luz que me hace compañía. Y luz hay siempre.

EPÍLOGO

En el curso de los años, muchos han querido que Sven Nykvist publicara sus memorias. En enero de 1996, Sven vino a verme y me preguntó si yo quería ayudarle a escribirlas, tarea que acepté con suma alegría. Hace ya mucho tiempo que somos amigos y tenemos antecedentes comunes.

El libro está basado en una serie de conversaciones grabadas, pero también he cotejado las entrevistas de prensa, de radio y televisión que le hicieron a Sven a lo largo de los años y de las que se desprenden sus opiniones «del momento» sobre un trabajo. Su familia y amigos íntimos me han proporcionado informaciones adicionales. A cuantos de esta manera han contribuido a enriquecer el libro, expreso ahora mi más cálido agradecimiento.

De los «datos» sobre los directores incluidos en el libro soy el único responsable, así como de la filmografía y de la relación de premios. Sven es demasiado modesto para hacerlo.

BENGT FORSLUND

ÍNDICE DE NOMBRES

¿A quién ama Gilbert Grape?, 177
Adams, Ansel, 239
Adjani, Isabelle, 142
Adolphson, Edvin, 27-28, 44
Aeropuerto, S.O.S. vuelo secuestrado, 124
Agnes de Dios, 174, 194
Algo de que hablar, 175
Algo para recordar, 175
Alguien voló sobre el nido del cuco, 166, 167, 193
Allen, Woody, 33, 161, 171, 176, 185, 194-199, 212
Almendros, Néstor, 136, 156, 167
Älskande par, 88, 100
Amadeus, 193
Aminoff, Marianne, 24
Amor de Swann, El, 135
An-Magritt, 122, 215, 216
Ancher, Anna, 238
Anderberg, Torgny, 39
Anderson, Ernie, 149
Andersson, Bibi, 92, 210, 237
Andersson, Dan, 50
Andersson, Harriet, 50, 88, 90, 208, 237
Andrei Rubliov, 185
Annie Hall, 194
Antonioni, Michelangelo, 198
Árbol de los zuecos, El, 242
Ardant, Fanny, 136
Asp, Anna, 207
Astrid, reina, 13
Att älska, 208
Attenborough, Sir Richard, 144-145, 168
August, Pernilla, 217

Bach, Johann Sebastian, 74, 80-81
Bajo el sol de medianoche, 51, 103
Bancroft, Ann, 174
Bang, Herman, 211
Barabas, Stanislav, 138-139, 189
Barnen från Frostmofjället, 36
Barrabás, 41-42, 83
Bauman, Schamyl, 25, 27, 36, 39-40, 55, 120, 126
Bergen, Candice, 170, 182, 222
Bergman, Åke, 17

Bergman, Astrid, 17, 18, 225-226
Bergman, Gunnel, 17
Bergman, Hjalmar, 49
Bergman, Ingmar, 15, 41-42, 44-45, 51, 64, 89, 91, 101, 103, 105-109, 116, 120, 135, 140, 155, 168, 170, 188, 190, 194-195, 202, 204, 209, 217, 232, 234-235, 239, 242
Bergman, Ingrid, 16, 39, 137, 202-204
Bergman, Marianne, 17
Bergman, Sten, 17, 21, 86
Bergström, Lasse, 47
Bergström, Olof, 55, 64, 72, 77
Berlin Alexanderplatz, 118
Bernadotte, Lennart, 53
Binoche, Juliette, 193
Bisset, Jacqueline, 182
Björne, Lasse, 239
Bjørnsson, Bjønstjerne, 216
Björnstrand, Gunnar, 97
Bjurström, Betty, 57, 143
Black Moon, 132, 133
Bladh, Hilding, 24, 27-30, 34, 42
Block, Bruce A., 206
Blomkvist, Mårten, 162
Boge, Gustav, 20
Brach, Gerad, 140
Bränningar, 39
Bresson, Robert, 132
Brook, Sir Peter, 135, 144-145, 167
Brubacker, 171
Bullit, 230
Buster's Bedroom, 146

Cabaret, 149, 166
Cannery Row, 178, 181-182, 204, 222
Cara a cara, 116
Carcoma, La, 107, 149, 166
Carlberg, Lars-Owe, 108
Carmen, 135, 144
Carreta fantasma, La, 242
Carrière, Jean-Claude, 193
Cartero siempre llama dos veces, El, 171-173, 178
Champlin, Charles, 122
Chaplin, 146, 168, 183, 197, 213
Chaplin, Charles, 197
Chaplin, Geraldine, 146
Chaplin, Oona, 146
Chappaqua, 126-127
Ciudadano Kane, 236
Clayburgh, Jill, 170
Comenzar de nuevo, 170
Como en un espejo, 93, 94, 104, 105, 123, 235
Comulgantes, Los, 94, 97-98, 101, 105, 174, 235, 237
Connery, Sean, 124-125, 178
Coppola, Francis Ford, 196
Corcel negro, El, 180
Courtenay, Tom, 122-123
Cousteau, Jacques-Yves, 132
Crane, Stephen, 138
Cronenwerth, Jeff, 233
Cuando Harry encontró a Sally, 176
Cukor, George, 182
Cybulski, Zbigniew, 208

Dallas, 50
Dallesandro, Joe, 133
Damen i svart, 49, 104
Daruga, Gitty, 225
Day Lewis, Daniel, 193
Delitos y faltas, 176, 196
Delon, Alain, 135-136
Den gula bilen, 104
Deschanel, Calep, 180
Después del ensayo, 135, 207-208
Det blå hotellet, 139
Diario íntimo de Adèle H., 142
Días de radio, 198
Die ehe des Herrn Mississippi; 119

Dietrich, Marlene, 134
Doctor Mabuse, El, 120
Donna peccata, La, 32
Donner, Jörn, 208
Dostoievski, Fiodor, 138
Douglas, Melvyn, 142
Doumanian, Jean, 198, 212
Downey, Jr., Robert, 146, 243
Dreyer, Carl Th., 242
Dürrenmatt, Friedrich, 119
Duvall, Robert, 177

Edipo reprimido, 195, 212
Edqvist, Dagmar, 87
Eek, Ann-Marie, 35, 225
Ehrenborg, Lennart, 82
Ek, Anders, 44
Ekberg, Anita, 181
Ekdahl, Hilmer, 26-27, 29, 34
Ekelund, Allan, 92
Ekelund, Karin, 27
Ekman, Hasse, 26, 27
Elegidos para la gloria, 192
Elfström, John, 40
Ella danzó un solo verano, 41
Empieza el espectáculo, 166
En drömmares vandring, 50
En fattig miljonär, 24, 26
Engström, Albert, 25-26, 40
Enskilda samtal, 217-218
Ephron, Nora, 170, 175, 178, 215
Ericson, Rune, 153
Ericson, Sture, 15
Erste Liebe, 120-121, 238
Esas mujeres, 99, 104
Estirpe indomable, 158
Ett brott, 27

Falkman, Loa, 144
Fanny y Alexander, 168, 204-208, 213, 222, 224
Fant, Kenne, 16, 99, 167
Fårödokument, 112
Farrow, Mia, 160, 161, 162, 194, 196-197, 225
Fassbinder, Rainer Werner, 118
Faustman, Hampe, 15
Fausto, 120
Fellini, Federico, 181, 190-191, 242-243
Ferlin, Nils, 40-41
Fischer, Gunnar, 42, 47, 91, 93, 194
Fitzgerald, Francis Scott, 182
Flauta mágica, La, 115-116, 132-133, 145
Fleischer, Richard (Dick), 149, 152
Flickan i frack, 49-50, 103
Fonda, Jane, 174
Ford, John, 159, 236
Forman, Milos, 166-167, 193
Forman, Milton, 153, 155, 165, 227
Forsberg, Tony, 128, 153
Första divisionen, 26-27
Fosse, Bob, 86, 149, 166-169, 184, 192
Foster, Norman, 92
Fröling, Ewa, 213
Fuego de paja, 131
Fuga sin fin, 149, 166
Furhammar, Leif, 88

Gandhi, 145-146
Garbo, Greta, 142
General von Döbeln, 28
Georginas Gründe, 132
Giese, Therese, 133
Goldstein, 192
Golpe, El, 178
Gorilla, 85
Graham, Robin Lee, 152-153
Grant, Cary, 222
Grass, Günter, 131
Gritos y susurros, 100, 108-109, 111, 114, 127-128, 155, 235
Grönberg, Åke, 46

Gunsmoke, 50
Gunwall, Per, 15

Ha nacido una estrella, 158
Hall, Bitte, 225
Hallström, Lasse, 175-177, 230
Hamsum, Knud, 92
Hanks, Tom, 176
Hanna y sus hermanas, 194, 198
Hasso, Harry, 28, 34
Haven, Carter de, 150-152
Hellström, Gunnar, 50
Hellström, Gustav, 49
Hemingway, Ernest, 86
Hemingway, Mariel, 86
Hesse, Hermann, 21, 126-128
Heyerdahl, Thor, 63
Hinrich, Hans, 30, 33
Historias de Nueva York, 195
Hitchcock, Alfred, 184
Hjelm, Keve, 16
Hoffmann, Carl, 91, 120
Hoffmann, Kurt, 99, 119-120, 225
Höök, Marianne, 50
Horn, Rebecca, 176
Hora del lobo, La, 104, 116-117
Huevo de la serpiente, El, 118
Huracán, 144, 159, 166
Husberg, Rolf, 36-37, 51
Huston, Anjelica, 196
Huston, John, 106, 149, 166, 179

I fetischmannens spår, 57, 61, 63
I mörkaste Småland, 25-26, 35
Ibsen, Henrik, 166
In Bed with Madonna, 178
Insoportable levedad del ser, La, 185, 191, 193-194
Invasión de los ladrones de cuerpos, La, 192
Invasión de los ultracuerpos, La, 192
Irons, Jeremy, 135-136
Jaenzon, Julius, 28, 91, 235
Jakobsson, Gustaf, 60-62, 67, 69-70, 76
James, Henry, 132, 208, 222
Järrel, Bengt, 26
Järrel, Stig, 24, 26-27
Jarrot, Charles, 153-154
Jewison, Norman, 170, 174-175, 243
Johansson, Ivar, 19, 28, 39-40, 63, 120
Josephson, Erland, 90, 111, 168, 186, 189, 195, 207-209, 222, 229
Juana de Arco, 242
Juez, El, 51, 93
Jules y Jim, 171

Kallelsen, 90, 125
Kapoor, Shashi, 129
Karin Månsdotter, 42, 47, 103
Karlsson, Lasse, 233
Kaufman, Philip, 185, 192-193
Keshishian, Alex, 178
Kidder, Margot, 171
Kinski, Natassia, 159
Kohner, Paul, 209
Kon-Tiki, 61, 63-65
Kovacs, Laszlo, 156
Kramer, Stanley, 121
Kristin Lavransdatter, 214, 216
Kulle, Jarl, 48
Kundera, Milan, 185, 193
Kunkulikuba, 61-62, 67-68, 70
Kurosawa, Akira, 190-191
Kvinna ombord, 27

Lagerfelt, baronesa, 78
Lagerkvist, Bengt, 43
Lagerkvist, Pär, 41, 43
Lågor i dunklet, 27
Lamour, Dorothy, 159
Lampenfeber, 225
Landau, Martin, 196-197
Landgré, Inga, 126

Lang, Fritz, 120
Lång-Lasse i Delsbo, 63
Lange, Jessica, 172-173
Largo viaje a casa, El, 236
Lata Lena och Blåögda Per, 54-55
Laurentiis, Dino de, 158-159, 167
Laxness, Halldór Kiljan, 49
Leopold II, 13, 62
Lianbron, 86
Lidman, Sara, 106
Lilliecrona, Torsten, 16
Lindeström, Inga, 24
Lindfors, Viveca, 28, 32, 33, 39
Lindgren, Göran, 87-88
Lindgren, Lars Magnus, 50
Lingheim, Sussie, 223
Livingstone, David, 62
Lockfågeln, 126
Löfgren, Lars, 210
Lynch, David, 204

Madonna (Louise Vernon Ciccone), 178
Maj på Malö, 55, 60, 126
Malle, Louis, 121, 132-134, 136, 138, 156-157, 167, 170
Mampassi, 71
Man glömmer ingenting, 28
Manantial de la doncella, El, 51, 91, 93, 101, 211
Mannekäng i rött, 104
Marmeladupproret, 211
Marmstedt, Lorens, 27, 84-85
Martin, Steve, 175, 196-197
Martinson, Harry, 43-44, 49
Mattson, Arne, 41, 47, 49-50, 103-104
Mazursky, Paul, 170-171
McDonald, Richard, 180
Med dej i mina armar, 27
Meir, Golda, 203
Mejores años de nuestra vida, Los, 236
Mejores intenciones, Las, 217
Melander, Nils, 114, 190
Memorias de África, 168, 186
Menegoz, Margaret, 137
Mi vida es mi vida, 172
Moby Dick, 106
Moderato cantabile, 145
Molander, Olof, 28
Molin, Lars, 214
Monismanien 95, 167
Moulin Rouge, 106
Mozart, Wolfgang Amadeus, 115, 233
Mulligan, Robert, 182
Mussolini, Benito, 30, 31
Mussolini, Vittorio, 30
Muti, Ornella, 136

Nattbarn, 50
Nebbie sul mare, 30
Nemec, Jan, 191
Nibelungos, Los, 120
Nicholson, Jack, 159, 172-173
Nilsson, Gerda, 12, 225
Noche de circo, 42, 92, 132
Nolte, Nick, 181
Norberg, David, 41, 43
Nordemar, Olle, 35-36, 53, 63
Nostalgia, 186, 190
Nykvist, Carl-Gustaf, 128, 157, 220, 221, 223
Nykvist, Gösta, 9, 10, 12, 16, 18, 59, 227
Nykvist, Gudrun, 222
Nykvist, Gustav, 11, 13, 48, 53, 89
Nykvist, Johan, 157, 160, 220, 221
Nykvist, Marilde, 222
Nykvist, Nils, 12, 19, 59, 227
Nykvist, Rut, 12, 59
Nykvist, Ruth, 12, 59, 89, 90
Nykvist, Sonia, 222
Nyman, Lena, 203
Nyman, Olle, 226

Oh, What a Lovely War!, 145
Ohberg, Åke, 28
Ojo del diablo, El, 93
Olin, Lena, 193, 207
Olmi, Ermanno, 242
Oscarsson, Per, 139
Otra mujer, 194, 212
Ottoson, Lars-Henrik, 84-86
Oxen, 17, 183, 199, 212-214

Pacino, Al, 170-171
Padrino, El, 194
Pakula, Alan J., 136, 167, 170
Palma, Carlo di, 33; 198
Palmær, Georg, 53, 57
Pasión, 105, 235, 237
Patton, 150, 152
Peck, Gregory, 152-153, 155, 207
Pequeña, La, 121, 134, 156, 221
Père Noël est une ordure, Le, 175
Persona, 94, 99-101, 104-105; 217, 235, 237
Persson, Pelle, 36
Pesadilla sin retorno, 170
Petré, Gio, 85
Pierson, Frank, 158
Poiré, Jean-Marie, 175
Polanski, Roman, 138-144, 159-160, 189, 209
Pollak, Sidney, 168, 186
Previn, André, 161
Proust, Marcel, 135-136
Pulver, Liselotte, 120

Quimérico inquilino, El, 140, 144

Rafelson, Bob, 170-172
Reflejos en un ojo dorado, 106
Relevo, El, 230
Rembrandt, 238
Renoir, Auguste, 238
Reuterswärd, Therese, 138; 225
Reynolds, Burt, 170
Ricas y famosas, 182
Riefenstahl, Leni, 158
Rito, El, 104-105, 113
Robards, Jason, 162
Roberts, Julia, 177
Robin Hood, crítico, 50-51
Rogardh, Folke, 34
Roma, ciudad abierta, 33
Rooks, Conrad, 111, 126-131
Rossellini, Isabella, 204
Rossellini, Roberto, 33
Rothschild, barón, 137
Rotunno, Giuseppe, 243
Rowlands, Gena, 177, 194
Rubliov, Andrei, 185-186
Ryan, Meg, 176
Rydeberg, Georg, 29
Ryttare i blått, 104

Safra, Jackie, 198, 212
Salka Valka, 47, 49
Saltstänk och krutgubbar, 40
Sandrew, Anders, 23, 40, 43, 54-55, 61, 63-65, 71, 82, 94
Savorgnan de Brazza, Pierre, 62
Schell, Maximilian, 120, 238
Schildt, Jurgen, 82
Schlöndorff, Volker, 111, 131-132, 134-136, 138
Schmidt, Lars, 137-138, 204
Schweitzer, Albert, 71-78, 80-84, 218, 231
Scorsese, Martin,196
Scott, George C., 150-152, 182
Secretos de un matrimonio, 89, 105, 111, 113, 115-116, 209
Senise, Renato, 143-144
Señorita Julia, La, 41, 44
September, 198
Shakespeare, William, 144, 205
Siddharta, 111, 126, 129, 153
Silencio, El, 98-99, 193, 221, 235, 239

Silkwood, 176
Sjöberg, Alf, 41-42, 48, 51, 93, 103
Sjöblom, Carl-Axel, 218
Sjöman, Vilgot, 101
Sjösalavär, 15
Sjöström, Victor, 28, 91, 235, 242
Skanska, 218
Skarsgård, Stellan, 213
Skoglund, Gunnar, 27, 44-45
Sköld, Otte, 25
Skouen, Arne, 122, 215
Söderblom, Åke; 27
Söderblom, Nathan, 10, 74-75; 218
Södergren, Sigfrid, 10, 87-88
Söderlind, Ulla, 48, 65, 78, 83, 84, 220, 222
Söderlund, «Lille Bror», 44
Sofie, 167-168, 214
Sólo tú, 175, 243
Solzhenitsin, Aleksandr, 122, 123, 125
Sombra del actor, La, 230
Sommer, Elke, 225
Sonata de otoño, 202, 216, 221
Spjuth, Arthur, 20
Spökreportern, 27
Stanley, Sir Henry Morton, 62, 121
Star 80, 86, 167, 168, 192
Steinbeck, John, 178-179, 181
Steward, Alexandra, 133
Stewart, James, 222
Stiernstedt, Marika, 28
Stiller, Mauritz, 28, 91, 235, 242
Storaro, Vittorio, 156
Storm över Tjurö, 49
Strandmark, Erik, 49
Strigen, Synnøve, 50
Strindberg, August, 35, 47, 138
Strindberg, Göran, 41-43, 45
Strömstedt, Margareta, 160
Sucksdorff, Arne, 17, 226
Sueños, 47
Sulfina, Dolly, 31
Sundqvist, Folke, 88
Superman, 171
Synnøve Solbakken, 50, 103, 120, 216

Tambor de hojalata, El, 131
Tänk om jag gifter mig med prästen, 28-29, 39
Tarde de perros, 158
Tarkovski, Andrei, 138, 154, 168-169, 185-190, 193, 211
Taube, Evert, 60-61
Terciopelo azul, 204
Tesoro de Herr Arne, El, 242
The Silver Skates, 92
Thermaenius, Björn, 128
Thomas, Kevin, 132
Thulin, Ingrid, 207, 210; 237
Tilly, Meg, 174
Toland, Gregg, 236
Tomei, Marisa, 243
Troell, Jan, 159-160, 162, 166, 214
Truffaut, François, 136, 142, 167, 171
Turgeniev, Ivan, 121, 238
Turner, Ted, 175
Turner, William, 238

Ullmann, Liv, 111, 116, 122, 125, 167, 176, 202, 214, 216, 230
Un día de locos, 175
Un día en la vida de Ivan Denisovich, 122, 125, 216
Una almohada para tres, 171
Under Södra korset, 65, 77, 78, 82, 84
Undset, Sigrid, 214
Ung seglare jorden runt, 154
Uno y uno, 210, 212, 221
Utvandrarna, 214
Uvas de la ira, Las, 236

Vägen till Klockrike, 43, 45
Valente, Caterina, 119
Van Devere, Trish, 151

Vårbrytning, 209, 222
Ved vejen/Vid vägen, 212-213
¿Vencedores o vencidos?, 121
Vermeer, Johannes, 156
Vergüenza, La, 104, 112, 227
Vich, Vaclav, 30
von Rosen, Ingrid, 108
von Sydow, Max, 160, 166, 168, 194, 211, 212, 213, 217
von Trotta, Margarethe, 131
Vördnad för livet, 82, 84
Vos, Marik, 207

Waldekranz, Rune, 42, 44, 87, 92, 94
Waldenström, Paul Petter, 11
Wallén, Lennart, 24, 26, 40, 54
Wallén, Sigurd, 24, 26, 40
Wallenberg, Peter, 35
Ward, Daniel, 178, 180-181
Warhol, Andy, 133
Weiss, Peter, 144
Welch, Raquel, 181
Welles, Orson, 202, 236
Westberg, embajador sueco, 33
Wibom, Anna-Lena, 186
Wickman, Torgny, 126, 166
Widding, Lars, 166
Widman, Ragnar, 65-67
Williams, Esther, 179
Willis, Gordon, 194, 198
Winger, Debra, 181
Winters, Shelley, 141
With Honors, 177
Wrede, Casper, 122-124
Wyler, William, 236

Yates, Peter, 230

Zaentz, Saul, 193
Zetterling, Mai, 88, 100, 176
Zorn, Anders, 238
Zsigmond, Vilmos, 114, 156

FILMOGRAFÍA (1941-1997)

Los comienzos

1941 *En fattig miljonär*, Sigurd Wallén.
Första divisionen, Hasse Ekman.
Kvinna ombord, Gunnar Skoglund.
Lågor i dunklet, Hasse Ekman.

1942 *Man glömmer ingenting*, Åke Ohberg.
General von Döbeln, Olof Molander.
Nebbie sul mare, Hans Hinrich.

1943 *La donna del peccato*, Harry Hasso.
I mörkaste Småland, Schamyl Bauman.

Director de Fotografía

1945 *Barnen från Frostmofjället*, Rolf Husberg.
Gomorron Bill!, Lauritz Falk/Paul Winner.
13 stolar, Börje Larsson.

1946 *Saltstänk och krutgubbar*, Schamyl Bauman.

NOTA: Como es habitual, los años que presenta esta filmografía no siempre se corresponden con los años de producción sino con el momento en que se efectuó el rodaje, según la cronología aportada por Sven Nykvist (B.F.).

1947 *Lata Lena och Blåögda Per*, Lennart Wallén.
Maj pa Malö, Schamyl Bauman.

1948 *I fetischmannens spår*, Sven Nykvist.
Sjösalavår, Per Gunwall.

1949 *Lång-Lasse i Delsbo*, Ivar Johansson.
Hin och smålänningen, Ivar Johansson.
Loffe blir polis, Elof Ahrle.
Bohus Bataljon, Arthur Spjuth/Sölve Cedertrand.

1950 *Rågens rike*, Ivar Johansson.
När syrenerna blomma, Ivar Johansson.
Under södra korset, Sven Nykvist/Olof Bergström.

1951 *Vördnad för livet*, Sven Nykvist.

1952 *Barabbas*, Alf Sjöberg.
Vägen till klockrike, Gunnar Skoglund.
Den underbara lögnen/The True and the False, Michael Road.

1953 *Gycklarnas afton* (Noche de circo), Ingmar Bergman.
Storm över Tjurö, Arne Mattson.

1954 *Salka Valka*, Arne Mattson.
Karin Månsdotter, Alf Sjöberg.
Ett kungligt äventyr/Laughing in the Sunshine, Daniel Birt.

1955 *Sista ringen*, Gunnar Skoglund.
Älskling på vågen, Schamyl Bauman.
Blånande hav, Gunnar Skoglund.
Gorilla, Lorens Marmstedt/Lars Henrik Ottosson.

1956 *Nattbarn*, Gunnar Hellström.
Flickan i frack, Arne Mattson.
Den tappre soldaten Jönsson, Håkan Bergström.
En drömmares vandring, Lars-Magnus Lindgren.
Gäst i eget hus, Stig Olin.

1957 *Synnøve Solbakken*, Gunnar Hellström.
Damen i svart, Arne Mattson.

1958 *Laila* (Bajo el sol de medianoche), Rolf Husberg.
Der Engel, der seine Harfe versetzte, Kurt Hoffmann.

1959 *Får jag låna din fru?*, Arne Mattson.
A Matter of Morals, John Cromwell.
Jungfrukällan (El manantial de la doncella), Ingmar Bergman.
Domaren (El juez), Alf Sjöberg.
Lampenfeber, Kurt Hoffmann.

1960 *Lita på mej, älskling*, Sven Lindberg.
Såsom i en spegel (Como en un espejo), Ingmar Bergman.

1961 *Die ehe des Herrn Mississippi*, Kurt Hoffmann.
Mörderspiel, Helmut Ashley Uterna/Gibé Medv.
Nattvardsgästerna (Los comulgantes), Ingmar Bergman.

1962 *Schneewittchen und die sieben Gaukler*, Kurt Hoffmann.
Prins Hatt under jorden, Bengt Lagerkvist.
Tystnaden (El silencio), Ingmar Bergman.
Liebe will gelernt sein, Kurt Hoffmann.

1963 *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (¡Esas mujeres!), Ingmar Bergman.
Klänningen, Vilgot Sjöman.
Att älska, Jörn Donner.

1964 *Älskande par*, Mai Zetterling.
Liambron, Sven Nykvist.

1965 *Persona*, Ingmar Bergman.

1966 *Roseanna*, Hans Abramson.
Vargtimmen (La hora del lobo), Ingmar Bergman.

1967 *Bränt barn*, Hans Abramson.
Skammen (La vergüenza), Ingmar Bergman.

1968 *An-Magritt*, Arne Skouen.
Riten (El rito), Ingmar Bergman.
En passion (Pasión), Ingmar Bergman.

1969 *Fårödokument*, Ingmar Bergman.
Erste Liebe/First love, Maximilian Schell.

1970 *En dag i Ivan Denisovitjs liv/One day in the Life of Ivan Denisovich*, (Un día en la vida de Ivan Denisovich), Casper Wrede.
Beröringen (La carcoma), Ingmar Bergman.

1971 *The Last Run* (Fuga sin fin), John Huston.
Lockfågeln, Torgny Wickman.
Viskningar och rop (Gritos y susurros), Ingmar Bergman.
Siddharta, Conrad Rooks.

1972 *Strohfeuer* (Fuego de paja), Volker Schlöndorff.
Scener ur ett äktenskap (Secretos de un matrimonio).
Kallelsen, Sven Nykvist.

1973 *Det blå hotellet/Das Blaue Hotel*, Stanislav Barabas.
The Dove, Charles Jarrott.

1974 *Ransom* (Aeropuerto, S.O.S. vuelo secuestrado), Casper Wrede.
Trollflöjten (La flauta mágica), Ingmar Bergman.
Georginas Gründe/Les raisons de Georgina, Volker Schlöndorff.
Black Moon, Louis Malle.

1975 *Monismanien 1995*, Kenne Fant.
Ansikte mot ansikte (Cara a cara), Ingmar Bergman.

1976 *Le locataire* (El quimérico inquilino), Roman Polanski.
Vårbrytning, Erland Josephson.
Das Schlangenei/The Serpent's Egg/Ormens ägg (El huevo de la serpiente), Ingmar Bergman.

1977 *Pretty Baby* (La pequeña), Louis Malle.
En och en (Uno y uno), Erland Josephson.
Herbstsonat (Sonata de otoño), Ingmar Bergman.

1978 *King of the Gypsies (Zigenarkungen)*, Frank Pierson.
Hurricane (Huracán), Jan Troell.
Starting Over (Comenzar de nuevo), Alan J. Pakula.

1979 *Marmeladupproret*, Erland Josephson.
Willie och Phil (Una almohada para tres), Paul Mazursky.
Aus dem Leben der Marionetten/Ur marionetternas liv (De la vida de las marionetas), Ingmar Bergman.

1980 *The Postman Always Rings Twice* (El cartero siempre llama dos veces), Bob Rafelson.
Cannery Row, Daniel S. Ward.

1981 *Fanny och Alexander* (Fanny y Alexander), Ingmar Bergman.

1982 *Star 80*, Bob Fosse.
La tragédie de Carmen, Peter Brook.

1983 *Efter repetitionen* (Después del ensayo), Ingmar Bergman.
Un amour de Swann/Eine Liebe von Swann (Swann och kärleken) (El amor de Swann), Volker Schlöndorff.

1984 *Agnes of God* (Agnes de Dios), Normen Jewison.
Dream Lover (Pesadilla sin retorno), Alan J. Pakula.

1985 *Offret* (Sacrificio), Andrei Tarkovski.

1986 *The Unbearable Lightness of Being* (La insoportable levedad del ser), Philip Kaufman.

1987 *Another Woman* (Otra mujer), Woody Allen.

1988 *Ved Vejen*, Max von Sydow.
New York Stories (Historias de Nueva York/Edipo reprimido), Woody Allen.

1989 *Crimes and Misdemeanors* (Delitos y faltas), Woody Allen.
Buster's Bedroom, Rebecca Horn.

1990 *Oxen*, Sven Nykvist.

1991 *Chaplin*, Richard Attenborough.

1992 *Sleepless in Seattle* (Algo para recordar), Nora Ephron.
What's Eating Gilbert Grape? (¿A quién ama Gilbert Grape?), Lasse Hallström.

1993 *With Honors*, Alek Keshishian.
Only You (Sólo tú), Norman Jewison.

1994 *Mixed Nuts* (Un día de locos), Nora Ephron.
Something To Talk About (Algo de que hablar), Lasse Hallström.
Kristin Lavransdatter, Liv Ullmann.

1995 *Enskilda samtal*, Liv Ullmann.

1997 *Curtaincall*, Peter Yates.